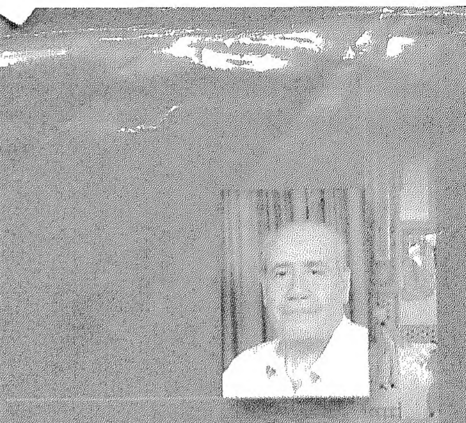


الدكتور حسن الباشا
أستاذ الآثار والفنون الإسلامية
بجامعة القاهرة

# موسوعة
# العمارة والآثار والفنون الإسلامية

المجلد الثاني

أوراق شرقية



## الدكتور حسن الباشا

- أستاذ الآثار والفنون الاسلامية - جامعة القاهرة.
- ليسانس تاريخ إسلامي - جامعة القاهرة.
- دبلوم أكاديمي في تاريخ الفن - جامعة لندن.
- ماجستير آثار اسلامية - جامعة القاهرة.
- دكتوراه آثار اسلامية - جامعة القاهرة.
- جائزة الدولة التشجيعية في التاريخ والآثار.
- جائزة الدولة التقديرية في الفنون.
- وسام الجمهورية من الطبقة الثالثة.
- وسام الجمهورية من الطبقة الثانية.
- وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى.

### من أهم المؤلفات :

١ - التصوير الاسلامي في العصور الوسطى.
٢ - فنون التصوير في مصر الإسلامية
٣ - مدخل الى الآثار الاسلامية.
٤ - العمارة والفنون الاسلامية.
٥ - الفنون الاسلامية والوظائف على الآثار العربية.
٦ - قاعة بحث في العمارة والفنون الاسلامية.
٧ - الآثار الاسلامية في الجزيرة العربية.
٨ - الالقاب الاسلامية في التاريخ والوثائق والآثار.
٩ - تاريخ الفنون البدائية.
١٠ - تاريخ الفن في العراق القديم.
١١ - تاريخ الفن في عصر النهضة وتأثيره في الفنون الأوروبية.
١٢ - تاريخ البحرية في الاسلام
١٣ - دراسات في الحضارة الاسلامية
١٤ - دراسات في تاريخ الدولة العباسية.
١٥ - أعمال الحفر الأثري (ترجمة)

موسوعة

العمارة والآثار والفنون الإسلامية

الدكتور حسن الباشا
أستاذ الآثار والفنون الإسلامية
بجامعة القاهرة




## المجلد الثاني

اوراق شرقية

# العمارة والآثار والفنون الإسلامية

## المجلد الثاني



الطبعة الأولى

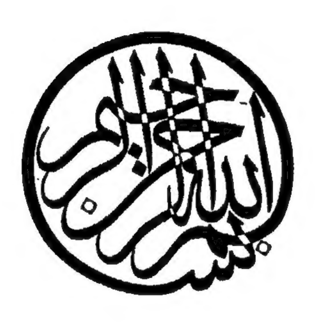
١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩ م

أوراق شرقية

للطباعة والنشر والتوزيع

كورنيش بشارة الخوري - بناية تمارا - ص. ب: ١١/٢٠٣١ - بيروت - لبنان

برقياً: DISTLEVAN - هاتف: ٦٥٦٦٥٧ - فاكس: ٦٥٦٦٥٨ -



# فهرس المجلد الثاني

## بحوث باللغة العربية

# العمارة الإسلامية
# خارج مصر

# آثار إسلامية بالمملكة العربية السعودية(*)

## آثار مكة المكرمة

إلى جانب الحرم المكي الشريف بقيت بمكة المكرمة آثار تمثل معالم بارزة فى تاريخ الإسلام نذكر منها:

١ - دار الأرقم.
٢ - منزل السيدة خديجة رضي الله عنها.
٣ - غار حراء.
٤ - غار ثور.
٥ - عين زبيدة.
٦ - كتابات أثرية فى أماكن مختلفة تتضمن مراسيم وحججًا شرعية وغير ذلك.

## العمارة الأثرية بالمدينة المنوّرة

تشتمل المدينة المنوّرة وما حولها على عديد من المواقع التي شهدت أعظم الأحداث فى تاريخ الإسلام مثل بدر وأحد والخندق وذلك فضلاً عن المساجد التي شيدت تخليدًا لبعض الذكريات المتصلة بالنبي ﷺ.

ومن أشهر مساجد المدينة بعد الحرم النبوي الشريف مسجد قباء (لوحة 35) ويقع فى الجنوب الغربي للمدينة وهو أول مسجد أسس بالمدينة المنوّرة وأشيد به فى القرآن الكريم وفى الأحاديث الشريفة وقيل أن النبي ﷺ أسس هذا المسجد وصلى به قبل أن يدخل المدينة. وقد جرى على مسجد قباء كثير من التجديد وأعيد تعميره فى العهد السعودي.

وبالمدينة المنوّرة مساجد تذكارية أخرى جرى عليها كثير من التعمير والتجديد منها: -

١ - مسجد الجمعة ويسمى مسجد الوادى ومسجد عاتكة.
٢ - مسجد المصلى أو مسجد الغمامة (لوحة 38).
٣ - مسجد الفتح وسمي بذلك تخليدًا لذكرى انتصار المسلمين على الأحزاب.
٤ - مسجد ذوباب أو ذباب.
٥ - مسجد القبلتين.
٦ - مسجد بني ظفر.
٧ - مسجد السقيا.
٨ - مسجد الإجابة أو مسجد بني معاوية وهي قبيلة من الأوس.
٩ - مسجد السجدة أو أبي ذر.
١٠ - مسجد الفضيخ أو الشمس.
١١ - مسجد أبي بكر.
١٢ - مسجد فاطمة الزهراء.
١٣ - مسجد عمر.
١٤ - مسجد علي

(*) بحث نشر بكلية الآداب - جامعة الرياض ١٣٩٦/١٣٩٧هـ

١٥ ـ مسجد بلال.

١٦ ـ مسجد بني ساعدة.

١٧ ـ مسجد العنبرية (لوحة 40).

١٨ ـ المساجد الخمسة (لوحة 39).

كما أن بها قبر سيدنا حمزة بجبل أُحد (لوحة 36) وقبر سيدنا عثمان بالبقيع (لوحة 37).

**قصر سعيد بن العاص بالمدينة:**

من الآثار الإسلامية بالمدينة المنوّرة أطلال قصر ينسب إلى سعيد بن العاص وكان أميرًا للمدينة فى خلافة معاوية بن أبي سفيان. ويتضح من أطلاله أنه كان مبنيًا بحجارة داكنة اللون لم تنحت جوانبها كما كسيت جدرانه بالجص من الداخل والخارج ويشتمل على زخارف جصية. وتدخل هذه الأطلال حاليًا فى فناء أحد القصور.

وبالإضافة إلى ذلك يوجد بالمدينة المنوّرة بعض مبانٍ أثرية منها رباط قديم بحارة الأغوات على بابه حجر نقش عليه كتابة أثرية مؤرخة سنة ٧٠٦هـ تتضمن وقفية باسم ياقوت المظفري المضوري المارداني.

**آثار خيبر:**

لعبت خيبر دورًا مهمًا فى تاريخ الدعوة الإسلامية ومن أشهر أحداثها غزوة فتح خيبر في عهد النبي ﷺ. وقد أقيم مسجد خيبر على أرض المعركة.

ومن أشهر آثار خيبر قصر مرحب (لوحة 395) ويقع على قمة هضبة ويرجع أساس بنائه إلى ما قبل الإسلام وهو مبني بالحجارة المطابقة أما أعلى القصر فيرجع إلى العصر الإسلامي. ويسمى هذا القصر أيضًا بقصر السلالم نظرًا لاشتماله على سلالم حجرية كثيرة. وقد ورد ذكر مرحب فى فتح خيبر وينسب إلى مرحب شعر جاء فيه:

قد علمت خيبر أني مرحب
أطعن أحيانًا وحينًا أضرب

شاكي السلاح بطل مجرب
إذا الليوث أقبلت تلتهب

كان حماسي كالحمى لا يقرب

وكان قصر مرحب مقرًا للإمارة وجدد سنة ١٩٣٠م. ويوجد أسفل قصر مرحب أطلال مبان يرجح أنها ترجع إلى عصر إسلامي مبكر وتتميز هذه الأبنية بوجود مشكاوات فى جدرانها يعلوها عقود مدببة.

**سد الحصين (لوحة 394):**

يقع فى جنوب خيبر ويرجع إلى ما قبل الإسلام وتتميز عمارته بأن جدرانه مبنية بالأسلوب المدرج الذي يشاهد فى بناء سد السملقى عند الطائف. كما يتميز أيضًا باشتماله على قبوات نصف دائرية مبنية بناءً محكمًا.

**آثار الطائف:**

الطائف إحدى المدن التاريخية فى الحجاز ويبرز ذكرها فى تاريخ الدعوة الإسلامية حين توجه إليها النبي ﷺ يدعو أهلها إلى الإسلام بعد أن صده أهل مكة وعلى سفوح الطائف جرت غزوة حنين التي ورد ذكرها فى القرآن الكريم. وفى الطائف توفي عبد الله بن العباس رضي الله عنه ودفن ولا يزال المسجد الذي ينسب إليه موضع عناية المملكة العربية السعودية.

وحول الطائف توجد معالم أثرية عرفت قبل الإسلام وظلت باقية فترة من الزمن إلى ما بعد ظهور الإسلام مثل عكاظ وسد السملقى.

**عكاظ (لوحة 396):**

أشهر أسواق العرب التي كانت تقام قبل الإسلام فى مواسم سنوية لأغراض تجارية وسياسية واجتماعية فضلاً عن الأهداف الادبية. وقد ظلت سوق عكاظ قائمة إلى أن أغار عليها فى سنة ١٢٩هـ الخوارج الحرورية التي ظهرت مع المختار بن عوف بمكة. ومنذ ذلك التاريخ انزوت فى مجاهل النسيان إلى أن بعث ذكراها المسئولون فى المملكة العربية السعودية.

وقام بتحقيق موقع سوق عكاظ الدكتور عبد الوهاب عزام فى كتابه عن عكاظ وهو يقع فى الحوية شمالي الطائف ويشتمل الموقع الحالي على بعض أبنية إسلامية يرجح أنها ترجع إلى عصر بناء برك زبيدة التي يقع بعضها شرقي عكاظ. وتتالف هذه الأبنية من بقايا أسوار مبنية بالحجر. هذا وقد عثر بمنطقة عكاظ على بعض نقوش أثرية إسلامية.

**سد السملقى (لوحة 397):**

يقع بأعلى وادى ليه على بعد ٣٥ ك. م. جنوبى الطائف. وهو سد ضخم لا يزال كثير من أجزائه قائمًا ويبلغ طوله ٢٠٠متر وعرضه ١٠أمتار. وقد بني بالأحجار الضخمة المصقولة التى يبلغ طول بعضها حوالي متر. ومما يسترعى الانتباه أن جدرانه قد شيدت على هيئة مدرجات.

ويقوم خلف السد برج يعتقد أنه يرجع إلى عصر بناء السد نفسه. ومن المرجح أن السد يرجع إلى ما قبل الإسلام غير أنه ظل مستعملاً لفترة قصيرة بعد الإسلام وربما جرى عليه بعض الترميم فى تلك الفترة.

هذا وقد عثر على حجر عليه نقش أثري يتضمن ترميم أحد السدود فى عهد معاوية بن أبي سفيان ويقرأ نصه كما يلي:

هذا السد لعبد الله معويه.

أمير المؤمنين بنيه عبد الله بن طهر.

بإذن الله لسنة ثمن وخمسين ا

للهم اغفر لعبد الله معويه ا

مير المؤمنين وثبته وانصره ومتع ا

لمؤمنين به كتب عمرو بن حباب.

**الرياض:**

مدينة ذات تاريخ قديم. ويستشف مما رواه ابن خلدون أنها كانت فى القديم مركز اليمامة موطن بني هوازن وكانت حينئذٍ تسمى حجر. وقد ازدهرت حجر فى عهد بني حنيفة وصارت أحد أسواق العرب وكانت هذه السوق تقام فى المحرم من كل عام.

هذا وبمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة شاهد من مصر مؤرخ سنة ٣١هـ (لوحة 1670) باسم عبد الرحمن بن خير الحجري الذي يعتقد أنه أحد جنود عمرو بن العاص الذين فتحوا مصر. ونسبته إلى حجر تثير كثيرًا من التساؤل. ويقرأ هذا الشاهد كما يلي: ـ

بسم الله الرحمن الرحيم هذا القبر

لعبد الرحمن بن خير الحجري اللهم اغفر له

وادخله فى رحمة منك وإننا معه

استغفر له إذا قرأ هذا الكتب

وقل امين وكتب هذا ا

لكتب فى جمادى الا

خر من سنت إحدى و

ثلثين

وقد صارت الرياض عاصمة للدولة

السعودية فى سنة ١٢٤٠هـ وترجع آثار الرياض إلى ما بعد هذا التاريخ.

**قصر المصمك بالرياض (لوحات 398، 399):**

أنشىء سنة ١٢٨٢ هـ وهو قلعة حصينة مبنية باللبن والطين. ويحيط بها سور ضخم فى أركانه الأربعة ابراج عالية مستديرة التخطيط وترتفع مسلوبة إلى أعلى على هيئة شبه مخروطية وبها ثقوب للمراقبة ورمي السهام. وللقصر مدخل عليه باب خشبي ملبس بالحديد وبه فتحة صغيرة للاستطلاع وقد اقتحمه الملك عبد العزيز عند فتحه الرياض ولا يزال هذا الباب يحمل بعض آثار الهجوم.

**الآثار السعودية بالرياض:**

أقام الملك عبد العزيز بعد سنة ١٣١٨هـ حول الرياض سورًا من الطين واللبن به أبواب. وقد ازيل هذا السور فى سنة ١٣٧٠هـ.

وفى منتصف القرن الرابع عشر امتد العمران خارج الرياض فأنشىء قصر المربع فى الجهة الشمالية وسمي بالمربع لإحاطته بأبراج مربعة الشكل وقد بني باللبن والطين وصار مقرًا لسكنى الملك فى حين بقي القصر القديم الذي شيد فى عصره مخصصًا لاستقبال الضيوف والوفود.

وفى آخر عهد الملك عبد العزيز بنيت مجموعة من القصور الملكية بالطين واللبن.

**قصر الأمير محمد بن عبد الرحمن (لوحة 400):**

يقع فى عتيقة إحدى ضواحي الرياض وقد بني فى حوالي سنة ١٣٤٠هـ ويتضح فيه طراز البناء التقليدي فهو مبني باللبن والطين ويوجد فى بعض أركانه أبراج ويعلو جدرانه شرافات مدرجة. كما ترتكز بعض أسقفه على أعمدة ويوجد فى جدران أبراجه ثقوب.

## الدرعية (لوحة 401)

مدينة لها أهميتها سواء من الناحية الدينية والتاريخية والأثرية ففيها تعاهد الشيخ محمد بن عبد الوهاب والإمام محمد بن سعود فى منتصف القرن الثالث عشر بعد الهجرة على نصرة الإسلام ونشر الدعوة السلفية.

وتقع الدرعية على جانبي وادي حنيفة على بعد عشرين كيلومتر شمال غرب الرياض. ويرجع تأسيس الدرعية إلى حوالي منتصف القرن التاسع الهجري وذلك حين قدم من بعض نواحي قطيف مانع بن ربيعة المريدى على ابن عمه ابن درع صاحب حجر اليمامة والجزعة فأعطاه المليبير وغصيبة فسكنها وسماها الدرعية على اسم بلاده القديمة.

وأخذت الدرعية منذ ذلك الوقت فى النمو والاتساع لأهمية موقعها وتوسطها فى الجزيرة العربية.

وبفضل حماس آل سعود ومناصرتهم لدعوة الإمام محمد بن عبد الوهاب ازدهرت الدرعية وعمرت نواحيها غير أنها لم تلبث أن تعرضت لتدمير شديد على يد جيش إبراهيم باشا فى سنة ١٢٣٣هـ (١٨١٩م).

وتضم الدرعية عددًا من الأحياء أقدمها الغصيبة حي آل دغيثر: أسرة من بني حنيفة. وقد أوشك هذا الحي على الاندثار التام.

ومن أحياء الدرعية حي البجيرى ويقع على الجانب الشرقي من الوادى وبه مسجد

الشيخ محمد بن عبد الوهاب ومدرسته وبيته وينحدر منه مدرجات إلى الوادى وتمثل جانب السوق مركز الحركة التجارية.

غير أن أشهر أحياء الدرعية حي الطريف (لوحة 402) وكان مقر الأسرة الحاكمة ويقع فى الجانب الجنوبى الغربى من المدينة ويضم بعض أبنية لها أهميتها التاريخية والمعمارية منها قصور آل سعود والمسجد الجامع الكبير مسجد الإمام محمد بن سعود وقلعة الدريشة وتشرف على وادى حنيفة والحمام العام الذى أنشىء على النمط السائد للحمامات فى عصره.

ومن آثار هذا الحى أيضًا قصر القصاصمة إحدى أسر الدرعية ويتميز بأن أساساته مبنية بالحجر فى حين بنيت باقى جدرانه بالطين، وقصر سعد وكان مقرًا لإقامة الحاكم. وبشعب قريوه بالدرعية قبور الأئمة من آل سعود وقبر الشيخ محمد بن عبد الوهاب وقبور بعض البارزين من أسرة آل الشيخ.

هذا وقد شيدت مبانى الدرعية بالطوب اللبن واستخدم الحجر أحيانًا فى بناء الأساسات وكذلك فى إقامة الأعمدة.

وكان يحيط بالدرعية سور يبلغ طوله ٧ كم. وتدعمه أبراج ولا يزال بعض أجزائه وأبراجه قائمًا حتى اليوم. وقد استخدم فى بناء السور أحجار بدون تهذيب مع طبقات سميكة من الطين.

ونظرًا لأهمية الدرعية من الناحية الدينية والتاريخية شرعت الدولة فى العمل على ترميمها وصيانة آثارها.

**قلعة موسى فى العلا: (لوحة 403)**

تنسب هذه القلعة إلى القائد موسى بن نصير فاتح الأندلس. وتقع على قمة جبل موسى وهو عبارة عن هضبة جبلية ذات سفوح تكاد تكون عمودية ووعرة التسلق ولم يصلنا منها غير أطلال.

**قلعة عارف: (لوحة 404)**

تقع شرقى حائل ويرجع بناؤها إلى أواخر القرن الثالث عشر الهجرى (١٩م) وهى تشرف على المنطقة نظرًا لتشييدها فوق مرتفع صخرى. وهى بناء مستطيل التخطيط تقريبًا ويشتمل على برج دائرى التخطيط يعلوه شرافات مدرجة. يتضح فيها التأثير النبطى.

قصر ابن رشيد بحائل: (لوحة 405)

هو أحد القصور التاريخية بحائل ويرجع تاريخ بنائه إلى أوائل القرن الرابع عشر الهجرى. وهو قصر كبير به أبهاء واسعة يحف بها ظلات ترتكز على أعمدة، ويحيط به سور مرتفع يعلوه شرافات مدرجة وبه أبراج بعضها دائرى التخطيط وبعضها مربعه. ويصعد إلى الطابق العلوى بدرج واسع. ويزين بعض حجرات القصر من الداخل رسوم هندسية. ومن أبرز معالم القصر أبوابه الخشبية المحلاة بالزخارف الهندسية الملونة بالألوان الحمراء والصفراء والسوداء.

**قصر مارد أو الأكيدر (لوحات 406، 407): (بواحة الجوف)**

معقل حصين يعتقد أن بداية تشييده ترجع إلى القرن الثالث قبل الميلاد وقد ضرب المثل بمناعته وذلك حين عجزت الزباء عن اقتحامه هو والأبلق فقالت (تمرد مارد وعز الأبلق). ويتضح من بعض جدران القصر الباقية أنه كان شاهق الارتفاع. وجرى على مارد كثير من التعمير فى

عصور مختلفة. ويبدو أن أجزاءه العليا ترجع إلى عصور إسلامية مبكرة ومن هذه الأبنية الإسلامية برج من الطين دائرى التخطيط ويرتفع بهيئة مسلوبة أو شبه مخروطية.

**مسجد عمر بواحة الجوف (لوحة 408):**

يوجد بجانب الحصن مسجد ذو مئذنة حجرية ينسب بناؤه إلى عمر بن الخطاب أو حسب رأى بعض المحدثين إلى عمر بن عبد العزيز وتتميز المئذنة بأنها بناء حجرى مربع التخطيط يتألف من خمسة طوابق ويصعد بهيئة مسلوبة ويعلوه قبة صغيرة مدببة القمة. ويخترق الطابق الأرضى ممر فى حين يشتمل كل من الطوابق العليا على نافذة مستطيلة فى كل من الجوانب الأربعة.

**قصر حاتم الطائى (لوحة 409):**

بقرية توارن على سفح جبل أجا على بعد ٥٠ ك. م شمال غرب حائل. ويشك فى نسبته إلى حاتم الطائى وكانت قبيلته طى تسكن هذه المنطقة منذ ما قبل الإسلام.

ومن الواضح أنه جرى على القصر كثير من التعمير فى عصور متتالية. ويتضح من أطلاله الباقية أن الجزء الأسفل من جدرانه مشيد بالحجارة فى حين بنى أعلاها باللبن.

**قلعة زعبل فى سكاكة (لوحة 422):**

تقع خارج سكاكة على قمة هضبة تشرف على الواحة أسفلها. ويعتقد أنها شيدت منذ حوالى ١٢٥ سنة.

وتخطيطها مستطيل وفى أركانها أبراج دائرية التخطيط ويعلوها شرافات مدرجة.

**قلعة الرولا بالكاف (لوحة 410):**

الكاف من أشهر قرى وادى السرحان وهو عبارة عن شبه واحة تشغل مساحة تبدأ على بعد ٢٠٠ك.م. شمال غرب الجوف وتنتهى شمالاً فى بصرا بسوريا. وكان هذا الوادى ولا يزال يشكل طريقًا تجاريًا هامًا ويعتبر المدخل الشمالى الرئيسى للجزيرة العربية وتنتشر وسطه عدة قرى صغيرة تعرف بقريات الملح ويستحضر منها الملح فى أحواض مسطحة تملأ بالماء ثم تجفف ويجمع الملح تمهيدًا للتصدير.

وتقع الكاف قرب جبل السعيدى الذى بنيت عليه حامية لطريق الحجاج خلال العصر العباسى.

ويوجد بالكاف قصر داخل حصن كبير ينسب إلى الشيخ نورى السعلان رئيس قبيلة الرولا فى أوائل هذا القرن. وهو فى حالة جيدة من الحفظ. ويحف بالمبانى سور مربع التخطيط تقوم فى أركانه الأربعة أبراج دائرية التخطيط.

**قصر السعيدى بالكاف (لوحة 421):**

شيد هذا القصر على قمة هضبة بواحة الكاف ويرجع تاريخه إلى أوائل القرن الرابع عشر بعد الهجرة. وقد أدخل فى بنائه أحجار ضخمة منحوتة الجوانب وحفر على بعضها كتابات عربية يقرأ على إحداها تاريخ ١٣٣٨ و ١٩١٩.

**مسجد جواثا فى واحة الحسا (لوحة 411):**

يقع على بعد ٢٠ ك .م. شرقى مدينة الهفوف بالمنطقة الشرقية. وربما كان هذا المسجد أقدم الآثار الإسلامية بشرق المملكة. إذ يعتقد أن بداية تأسيسه ترجع إلى أوائل القرن الأول الهجرى (حوالى سنة ٦٣٥م).

ولم يصلنا من هذا المسجد غير أطلال يرجح أنها ترجع إلى القرن الثالث الهجرى (٩م). وهى عبارة عن بائكة، تتألف من

خمسة عقود ضخمة مدببة ذات طراز فارسي، وترتكز على أكتاف ضخمة مستطيلة التخطيط تذكرنا إلى حد ما بأكتاف المسجد الجامع بسامرا وجامع ابن طولون بالقاهرة. ويوجد أعلى الأكتاف بين العقود فتحات ربما قصد منها تخفيف الثقل على الأكتاف بالإضافة إلى توفير الإضاءة والتجميل. ومن الواضح أن هذه البائكة ذات صلة وثيقة بفن العمارة فى سامرا.

**مسجد الجبرى بالهفوف (لوحة 412):**

من المعتقد أن إنشاءه يرجع إلى سنة ٨٨٠هـ وقد جرى عليه كثير من التعمير والتجديد منذ ذلك التاريخ. ويمتاز البناء الحالى بعقوده المفصصة التى ترتكز على أكتاف مربعة التخطيط. ويعلو محرابه عقد فارسى مدبب وله مئذنة جميلة.

**قصر إبراهيم بالهفوف (لوحة 413):**

يعرف أيضًا بقصر القبة. وينسب إلى إبراهيم فيضان أمير الاحساء فى عهد الإمام سعود الكبير. وقد تم تشييده على مراحل ابتداء من سنة ٩٧٤هـ إلى سنة ١٠٠٠هـ وشيد القصر على مساحة كبيرة تبلغ ١٦٥٠٠متر مربع. وهو قصر محصن ذو أسوار ضخمة يعلوها ممرات واسعة يصعد إليها بدرج. وفى أركانها أبراج دائرية التخطيط. وقد استخدم القصر كثكنات عسكرية أثناء الحكم العثمانى. وشيد بداخل القصر مسجد فخم (لوحة 414) يشتمل على قبة ضخمة يحف برقبتها أربع قباب صغيرة، وبها فتحات. وبالمسجد بوائك ذات عقود مفصصة أشبه بعقود مسجد الجبرى. وللمسجد مئذنة رشيقة دائرية التخطيط ذات قمة مسلوبة. وبالقرب من قمة المئذنة شرفة المؤذن وهى محمولة على مقرنصات كخلايا النحل. وطراز المئذنة فارسى.

ويتميز القصر بالبهو الكبير الرشيق الذى يقع بجانبه الشرقى وهو ذو درج مزدوج وعقود نصف دائرية.

**قصر خزام بالهفوف (لوحة 415):**

شيد سنة ١٢٢٠هـ فى عهد الإمام سعود بن عبد العزيز الكبير. وتبلغ مساحته نحو ١٢٠٠٠متر مربع. ويتميز القصر بطابعه الحربى إذ يحيط به سور عالٍ ضخم تتخلله إبراج ضخمة دائرية التخطيط.

وقد استخدم القصر ثكنة عسكرية أثناء حكم العثمانيين للاحساء.

**اطلال مسجد بجزيرة جنا**
**(لوحات 416 ـ 417): (فى قرية بنى خالد)**

تقع هذه الجزيرة قرب جزيرة المسلمية من قرى بنى خالد. وتمثل الأطلال بائكات كانت تحمل سقف رواق القبلة فى مسجد كبير. وهى عبارة عن صفوف من العقود تحملها أكتاف ضخمة ربما كان فى زوايا أركانها أعمدة ويكسو هذه البوائك ملاط سميك.

**اطلال قصر وقلعة عبد الوهاب بدارين**
**(جزيرة تاروت) (لوحات 418، 419):**

ينسب القصر لعبد الوهاب باشا. ويرجع بناؤه إلى سنة ١٣٠٢ هـ (١٨٧٥م) كما يتضح من كتابة أثرية أعلى إطار الباب وهى بالخط الثلث.

وقد بقى من القصر مجموعة من المبانى الأنيقة تتألف من قاعات وأبهاء تشتمل على درج وأعمدة وعقود بعضها على هيئة حدوة الفرس. ويحتوى القصر على برج تخطيطه

نصف دائرى يعلوه شرافات مدرجة.

ومن الملاحظ أن هذه الشرافات المدرجة عرفت فى العمارة النبطية كما يتضح من واجهة ضريح منحوت فى الصخر بالبدع (مغاير شعيب) يعود إلى عصر الأنباط.

**أطلال قلعة تاروت (لوحة 420):**

وهى قلعة بناها البرتغاليون فى القرن السابع عشر على أنقاض مستوطنات سابقة.

## درب زبيدة

من أهم الآثار الإسلامية المدنية فى المملكة العربية السعودية وهو طريق كان يسلكه الحجاج القادمون من العراق إلى مكة المكرمة وقد عنيت بتمهيده السيدة زبيدة زوج هارون الرشيد لتيسير سبل الحج فانشأت على طوله منازل زودتها بالمرافق اللازمة للمسافرين كالبرك والآبار والمصانع وصهاريج المياه. وقد بلغت هذه المنازل نحو خمسين منزلاً. وقد ظلت الطريق مستعملة أكثر من خمسة قرون حيث ذكرها الهمدانى فى كتابه صفة جزيرة العرب وسماها «محجة العراق فى الجزيرة إلى مكة» وسار فيها ابن جبير ووصفها فى رحلته وذكر مصانعها وبركها وسار فيها أيضًا ابن بطوطة ووصفه يكاد يكون مطابقًا لوصف ابن جبير.

وكان لهذه الطريق أهمية أيضًا فى تيسير سبل التجارة وفى ازدهار بعض المواضع على طولها فضلاً عن تنشيط الصلات الثقافية بين العراق والحجاز.

وتصل هذه الطريق بين مكة وبغداد مارة عبر النفود أو الصحراء الشرقية.

وحسب وصف الهمدانى كان يخرج من مكة طريقان إحداهما تتجه شمالاً نحو المدينة والثانية تتجه شمالاً بشرق ثم تتجمع الطريقان عند موضع يسمى معدن النقرة.

أما الطريق المتجهة نحو المدينة فكانت تمر بعدة مواضع أهمها مر الظهران وقديد والجحفة والأبواء والسُّقيا والعرج والرويثة والروحاء والسَّيالة ثم المدينة ومنها تمر بالطرف وبطن نخلة والعُسيلة ثم معدن النقرة.

أما الطريق الثانية فكانت تمر بالبستان وذات عرق والفحرة والمسلم والأفيعية وحرّة بنى سليم والسَّليلة والربذة والماوان ثم معدن النقرة.

ومن معدن النقرة: نقطة اجتماع الطريقين تسير الطريق نحو الشمال الشرقى فتمر بالقارورة والحاجر وسميره وتوزا والجبل المخروق وفيد والأجفر والبيداء وزرود والثعلبية وبركة المرجوم والشقوق والتنانير وزبالة والهيثمين وعقبة الشيطان وواقصة وبلوراء والقرعاء ومنارة القرون والعذيب والرحبة والقادسية والنجف والكوفة والقناطر وقصر ابن هبيرة وبغداد.

وقد ذكر ابن جبير كثيرًا من المصانع وصهاريج المياه التى شاهدها فى كثير من المواضع على طول الطريق مثل معدن النقرة والقارورة والحاجر وفيد والثعلبية وبركة المرجوم والشقوق والتنانير وزبالة والهيثمين وعقبة الشيطان وواقصة وبلوراء والقرعاء ومنارة القرون.

وقد أشار ابن جبير إلى أحد هذه المواضع وهو بركة المرجوم فوصفها بأنها «مصنع بنى له فيما يعلوه من الأرض مصب يؤدى الماء إليه على بعد وأحكم ذلك إحكامًا» وذكر أن هذه المصانع والبرك والآبار

والمنازل هي آثار زبيدة انتدبت لذلك مدة حياتها فأبقت في هذه الطريق مرافق ومنافع تعم الحجيج من لدن وفاتها إلى الآن ولولا آثارها الكريمة في ذلك لما سلكت هذه الطريق.

وكان من أوائل من عني باستكشاف هذه الطريق التي صارت تعرف بدرب زبيدة في العصر الحديث المستشرق موزل كما عني بدراستها بعد ذلك الأستاذ سعد الراشد.

ويبلغ طول درب زبيدة في المملكة العربية السعودية نحو ألف كيلومتر. وتنتشر على طوله بعض البرك والمواقع الأثرية والمدن. وتبدأ آثار الدرب حاليًا من منعطفات أودية وجبال الحجاز باتجاه مكة إلى قرية عشيرة وشمال شرق الطائف ويتجه الدرب نحو الشمال الشرقي عبر النفود أو الصحراء الشرقية مارًا بمواقع أهمها بركة الخرابة والهدا وصفينة ومهد الذهب وسميرة وفيد ورفحاء.

ولا تزال بعض هذه المواقع تحتفظ بآثار ربما يرجع بعضها إلى عصر زبيدة. وقد استغلت بعض البرك الكبيرة القائمة على طول الدرب للاستفادة من مياهها.

ومن الآثار التي عني بترميمها بركة الخرابة وتقع على بعد ٩٥كم شرقي الطائف. وهي على هيئة مستديرة ويبلغ عمقها حوالي ستة أمتار. ويشهد بناؤها على ما بلغه فن العمارة المدنية في ذلك العصر من تقدم.

## من مراجع البحث:

- عبد القدوس الانصاري: آثار المدينة المنورة.
- حمد الجاسر: مدينة الرياض عبر أطوار التاريخ.
- ادارة الآثار والمتاحف/ وزارة المعارف السعودية: مقدمة عن آثار المملكة العربية السعودية.
- رحلة ابن جبير.
- رحلة ابن بطوطة.

# دراسات في العمارة الإسلامية باليمن(*)

من الملاحظ أن الوعى الفائق بأهمية موقع بلاد اليمن وقدم حضارتها وظروفها الطبيعية والسياسية: كل ذلك ساعد على التمسك بالتقاليد الفنية واستمرارها والمحافظة عليها.

ومن ثم فإن عمارة اليمن تتميز بالأصالة والعراقة مع لمسات من العبقرية والذوق الفنى الرفيع بالإضافة إلى الخصوبة وحب الابتكار مما أدى إلى إنتاج أشكال معمارية وزخرفية على مستوى عالٍ من القيمة الفنية.

والواقع أن اليمن (لوحة 423) ليست هبة الطبيعة وإنما هى من صنع أهلها ونلمس صدق هذا القول إذا شاهدنا تلك المدرجات الزراعية التى مهدها اليمنيون بأيديهم وثابروا على زراعتها وإنباتها أجيالاً طويلة حتى شكلوا بلاد اليمن بهذا الشكل الشاعرى المحكم الصنعة بعد قرون من الصراع مع الطبيعة كما أنهم شيدوها حجرًا فوق حجر بمهارة وشغف حتى أنه ليبدو أن حب البناء متأصل فيهم.

وعلى الرغم من أن اليمن هيأتها ظروفها للاستقرار والتحضر منذ أقدم العصور فإنه كان من المتعذر توسيع الأراضى الزراعية بدون تمهيد المدرجات وتطوير نظم الرى ذلك أن المطر فى اليمن موسمى ولفترة قصيرة ومن ثم كان من الضرورى تخزين المياه لاستغلالها فى الزراعة على مدار السنة ولذلك كانت حضارة اليمن حضارة زراعية معمارية فى الدرجة الأولى.

ولفهم أصول العمارة اليمنية يجب أن نتصور كل الأعمال التى استلزمها تخزين المياه وأعمال الريّ وتنظيمها من حيث استخدام الأرض وملايين الأمتار المربعة من الصخور والعلم التطبيقى المتقدم فى مجال تمهيد الأرض وحفر القنوات وجمع المياه والخبرة الفائقة بطبيعة المواد الخام ومعالجتها وبخاصة تحضير المونة العازلة وقطع الأحجار وتشييدها.

وفى اليمن تختلف مواد البناء المستخدمة فى عمارة المرتفعات وفى عمارة الأقاليم الشمالية الشرقية مما أدى إلى اختلافات ملحوظة فى الزخرفة وإن كانت المبانى نفسها متشابهة فى الحالتين.

وتعطينا صنعاء وصعدة (لوحة 444) أحسن الأمثلة من حيث النوعين. فصعدة مشيدة كلية بالطين ومن ثم فإن وحدة المادة

(*) بحث بندوة «عن الحضارة والآثار الإسلامية باليمن» بكلية الآداب - جامعة صنعاء، ١٩٨٠.

أدت إلى مظهر منسجم جماليًا.

أما فى صنعاء فإن استخدام الحجر والطوب بكثرة لا سيما فى القرنين الأخيرين أوجد أسلوبًا معماريًا يتميز بالجمع بين أشكال عدة ومع ذلك فإن أبرز عناصره الزخرفية نمطية مثل النوافذ ذات الألوان الكثيرة والحليات الجصية والطوبية الوفيرة (لوحة 437).

وفى زبيد (لوحات 456 ـ 457) يغلب استخدام الطوب والجص (المصيص) ولا يزيد ارتفاع البيوت عن طابقين أو ثلاثة ومعظمها من طابق واحد وهى ذات منظر بسيط قليل الزخارف.

وفى الحديدة القديمة تكثر الزخارف على الشرفات وكذلك المشربيات من الخشب المحفور وفى عمارتها يستخدم الخشب المحفور بكثرة مثلها فى ذلك مثل جدة وسواكن.

ولا تزال بقايا العمارة فى المخا ملفتة للنظر ويتضح فى عمارة القرن الثامن عشر تأثيرات معمارية جاءت من وراء البحار وأهم آثارها المسجد الجامع الذى أسس فى القرن الخامس عشر الميلادى بمئذنته الفنية بزخارفها. وتتألف العناصر الزخرفية الجصية بصفة رئيسية من تصميمات دقيقة تشبه زخارف المنسوجات.

ومن الملاحظ أن عمارة المخا والحديدة ذات ميزات متشابهة إلى حد ما وكلاهما متأثر بعناصر خارجية ومن ثم فكلاهما يختلف عن سائر عمارة الأرض المنخفضة ويتضح هذا الاختلاف فى التصور البنائى. ففى كلا الميناءين تبنى البيوت على هيئة كتلة واحدة بدون سور وذات مجموعة كبيرة من النوافذ حتى فى الطابق الأرضى (ذلك أن سهولة استيراد أسياخ الحديد جعل فى الإمكان تزويدها بقضبان).

وفى الطوابق العليا يوجد مشربيات من الخشب المحفور على درجة من الجمال تذكرنا بالنماذج الشائعة فى المناطق الساحلية فى البحر الأحمر وبصفة خاصة فى مصر.

وفى مجال العمارة الدينية لا تزال بعض المساجد القديمة تستخدم حتى الآن. وللعمارة الدينية أهميتها فى دراسة عمارة اليمن وذلك لأسباب منها ما تمتاز به من عنصر المحافظة على الرغم من التعمير والتوسعة كما أن تحليلها متيسر إلى حد ما نظرًا لما جاء بخصوصها من أخبار فى الكتب والوثائق.

وتتمثل العمارة الدينية بصفة أساسية فى المساجد والأضرحة والمدارس والحرز ومن الوهلة الأولى تبدو العمارة الدينية فى اليمن ذات نمط واحد أكثر من العمارة المدنية وربما يرجع ذلك بصفة عامة إلى أن جميع المساجد فى الإسلام قد صممت لتقام فيها شعائر الصلاة التى لا تختلف فى أى بلد عن الآخر ويلزم أن يكون لها توجيه واحد نحو الكعبة حيث يولى المصلون وجوههم شطر المسجد الحرام.

وتتميز مساجد اليمن بالبساطة إذا ما قورنت بالمساجد فى الأقطار الأخرى مثل إيران ومصر فتخطيطها غير معقد وزخارفها بسيطة سواء من حيث الألوان أو الأشكال وربما كان ذلك من الأسباب التى جعلتها أكثر نمطية من غيرها؛ ومع ذلك فهناك اختلافات بين النماذج المختلفة سواء فى المدينة الواحدة أو بين المدن المختلفة.

ومساجد اليمن كثيرة جدًا وتختلف فيما بينها من حيث الأهمية والحجم. أما الأضرحة المنفردة فقليلة نسبيًا ولا سيما فى المناطق

الزيدية حيث تلحق الأضرحة بالمساجد أو تلحق المساجد بالأضرحة وأقدم المساجد فى اليمن يرجع إلى الطراز الأول الرئيسى لعمارة المساجد وهو الذى يتألف عمومًا من صحن مربع أو مستطيل يحف به أربعة أروقة أكبرها رواق القبلة وعلى هذا النمط صمم الجامع الكبير بصنعاء (لوحة 427) وكذلك جامع الجند فى لواء تعز (لوحة 451) والمسجد الجامع فى شبام كوكبان والمسجد الجامع بزبيد (لوحة 457).

وفى صنعاء وحدها حوالى ١٠٠ مسجد منها ٣٤ مسجدًا كبيرًا ترجع إلى عصر قديم بعض الشيء ومنها إثنان بنيا حديثًا أما باقى المساجد فهى صغيرة وترتبط بأحياء المدينة.

ومن المساجد القديمة المبكرة هناك ثلاثة تشتمل على معالم ترجع إلى العصر المبكر وهى الجامع الكبير وسط السوق (لوحة 429) والجبانة خارج الأسوار حيث يصلى بها فى العيدين وكذلك جامع فرْوَة بن مُسَيْك عند باب شعوب وجميعها يرجع تأسيسها إلى ما قبل القرن الرابع الهجرى (١٠م).

وهناك عدد من المساجد ذكرها المؤرخون المسلمون باعتبارها أنشئت فى القرون الأولى وهى ذات تصميم متشابه من حيث أنها تشتمل على رواق كبير للصلاة له سقف مسطح يرتكز على أعمدة طويلة ويتقدمه فناء فى أحد جوانبه مكان للوضوء غير مسقف وأحيانًا يزود بحجرة للطهارة. وفى العصر التركى الأول بنى عدد من المساجد منها قبة طلحة (لوحة 434) وهى نموذج حى لنمط المساجد التركية الصغيرة وقد بنيت فى مكان مسجد قديم بنفس الاسم.

ومن حيث أثاث الجوامع تفرش الأرضية بالسجاد وبعضه من صناعة محلية مثل الزمار وهو ذو أشرطة سوداء على أرضية بيضاء وعرضه حوالى متر ويتراوح طوله ما بين ١,٧م و ٣,٩متر وهناك أيضًا نوع الطائف وهو ذو أشرطة متعددة الألوان عرضه ٧٤سم وطوله حوالى ٣,٣متر وهو يخيط غالبًا معًا ليغطى مساحة أعرض وهو يستورد من السعودية.

ومن العلامات المميزة فى البناء اليمنى وجود أسوار حول المدن بها أبراج والأسوار مرتفعة وتبنى بالطين وقد بدأت بعض المدن فى إزالتها، وكان لهذه الأسوار أبواب.

أما البرج فهو بناء أسطوانى مرتفع مبنى من الطين أو الحجر وفى أعلاه غرفة للسكن. وباليمن عديد من الآثار الإسلامية نذكر منها ما يلى:

## قبور أئمة الزيدية
## فى صعدة (لوحة 444)

تبعد مدينة صعدة عن صنعاء بنحو ٢٤٠ كم وهى فى شمال شرق اليمن. وقد كانت موئل الأئمة الزيدية منذ أواخر القرن الثالث الهجرى (٩م) حين وفد إليها الإمام الهادى إلى الحق بن الحسين بن القاسم، وجعلها مقرًا له، وتوفى فى سنة ٢٩٨هـ ودفن بصعدة. ويعتبر جامع الإمام الهادى من الآثار المعمارية الجميلة وبه أضرحة ذات قباب بها رفات الزيدية وله مئذنتان.

والمبانى الحالية عمرت فى العصر العثمانى. ويشاهد فى الصورة مئذنتان من الطراز الزيدى المتأثر بالمآذن الإيرانية، وقباب نصف كروية ترتكز على رقاب، وقباب مضلعة ذات هيئة مدببة وشرافات هرمية مسننة وأخرى على هيئة مراوح نخيلية ترتكز على قواعد هرمية. أما البناء فمن طوب مطلى بالجص.

## الجامع الكبير بمدينة إب (لوحة 452):

تخطيط هذا المسجد عبارة عن فناء أو صرحة غير مسقوفة مربعة الشكل تقريبًا بجوانبها أربعة أروقة أكبرها رواق القبلة. وبكل من الجناحين أسكوبان، ويشتمل المقدم على ثمان أساكيب، وسقف الجامع من خشب محمول على جذوع الشجر، وتحمله صفوف أعمدة بدون عقود، ويوجد مجاز قاطع يمتد من الباب المقدم المفتوح على الصرحة إلى المحراب الأوسط وهو أكثر اتساعًا من باقى البلاطات وسقفه أكثر ارتفاعًا من سقف الجامع، وهو محمول على عقود موازية لجدار القبلة.

ويتقدم المحراب قبة ضخمة محمولة على دعامتين بالإضافة إلى جدار القبلة فضلاً عن دعامتين صغيرتين بين الدعامتين الكبرتين وجدار القبلة، وتحمل الدعامات عقودًا، والمسقط المربع يتحول إلى مسقط مثمن عن طريق حنيات ركنية. ويتخلل رقبة القبة المستديرة فتحات معقودة وأسفل القبة إزار به كتابة. والقبة نصف كروية. وفى الواجهة عقد مفصص. وقد جرى على المسجد كثير من التجديد أما المؤخر فيتألف من أسكوب واحد، ويحف بالصحن بوائك، وفى الجناحين أعمدة قصيرة، وعقود ممتدة، وتوجد فى الجامع لوحة من الخشب موضوعة على الجدار الموجود فيه المحراب من الجهة اليسرى، وكتب على هذه اللوحة بالخط الثلث ما نصه: «أمر بتجديد عمارة هذا الجامع الكبير والمساجد مولانا ومالكنا الوزير حسن، وذلك بنظر بهاء الدين ناظر النظارة عز قدره».

### مسجد الأسدية:

كان هذا المسجد فى الأساس مدرسة إسلامية ويستدل على ذلك من خلال التسمية. ويشتمل على قبة رئيسية يحف بها من كل جانب قبتان وهذا تصميم تركى عثمانى مبكر، ويتحول مسقط المربع إلى مثمن عن طريق الحنيات. وقبة المسجد محمولة على عقود مدببة من الآجر، يتقدمها فناء يحف به أربعة أروقة، وفى الأركان أربع قباب صغيرة. وكانت القبة كثيرة الزخارف إلا أن حريقًا شب أخيرًا كان من نتيجته إحراق المسجد مما تسبب فى إزالة الجص المنقوش وقد رمم بالرنج (الدهان).

## جامع السيدة أروى بنت أحمد الصليحى بمدينة جبلة

نظرًا للطبيعة الجبلية، واختلاف المستويات، ونظرًا لأن الجامع (لوحات 453 ـ 455) بنى فوق أعلى قمة فى مدينة جبلة فإنه يصعد إلى الجامع بمجموعة ضخمة من الدرج «درجة الألف» كما يسميها أهل المنطقة.

وينتهى الدرج الصاعد إلى المسجد ببسطة ثم ينحرف الداخل إلى اليمين عند دركاه تؤدى إلى مدخل المسجد، وتوجد فى الباب حشوات خشبية تحتوى على حفر بارز بتوريقات نباتية، وعلى المصراع الأيمن للباب كتابات بالخط الثلث نصها: «بسم الله الرحمن الرحيم» وتحتها «أنعمت فزد». وعلى المصراع الأيسر كُتب «ادخلوها بسلام آمنين». وتحتها «أنعمت فلك الحمد». ويسمى هذا الباب بباب الرحمة، وفى العتب العلوى للباب نقش خشبى على سطرين بالخط الثلث نصه: «بسم الله الرحمن الرحيم وبه نستعين.

السطر الأول والثانى «إنما يعمر مساجد الله من آمن بالله واليوم الآخر وأقام الصلاة وآتى الزكاة ولم يخش إلا الله فعسى أولئك أن يكونوا من المهتدين».

والمسجد مصمم حسب الطراز الأول الأساسى لتصميم المساجد المقتدى بمسجد النبى ﷺ فى المدينة المنوّرة. وهو عبارة عن فناء أو صرحة مربعة الشكل يحف بها أربعة أروقة، وفى واجهة كل منها بائكة وفى المقدم أسكوب يفصل بين الفناء وبين رواق القبلة او بيت الصلاة ويتخلله الأبواب، وتوجد على البائكة التى تفصل بين بيت الصلاة وبين أسكوب المقدم لوح من الخشب محفور عليه نقش بالخط الكوفى المزهر نصه: «بسم الله الرحمن الرحيم. فى بيوت أذن الله أن ترفع ويذكر فيها اسمه».

وفى الركن الجنوبى الغربى من الفناء خزان لمياه مسقوف بقبة وبجانبه بركة ويشتمل بيت الصلاة على أربعة أساكيب يفصل بينها صفوف من الأعمدة فى كل صف عشرة أعمدة، ومعظم الأعمدة إما مثمنة أو مسدسة أو مربعة وتحمل تيجانًا مكعبة فى جوانبها زخارف من الأرابسك وأنصاف المراوح النخيلية، وتحمل التيجان براطيم ضخمة تحمل بدورها السقف، وفى بعض جوانب السقف العلوى توجد كتابات طمستها أعمال الترميم المتكررة.

وللمسجد مجاز قاطع أكثر ارتفاعًا واتساعًا من باقى البلاطات ويشتمل سقفه على قصع مربعة تشتمل على زخارف نباتية أو هندسية او كتابية ويزعم بعض الأهالى أنها ترجع إلى حوالى ألف سنة، ويوجد فى الركن الأيسر قبر السيدة أروى بنت أحمد الصليحى مؤسسة المسجد، ويزخرف جداره من الخارج صف من المحاريب المجوفة المدببة، بالإضافة إلى زخارف جصية بارزة، عبارة عن توريقات نباتية. وعلى الحزام الأعلى لجدار القبر كتابة عبارة عن آية قرآنية نصها: ﴿كُلُّ نَفْسٍ ذَآئِقَةُ ٱلْمَوْتِۗ وَإِنَّمَا تُوَفَّوْنَ أُجُورَكُمْ يَوْمَ ٱلْقِيَٰمَةِۖ فَمَن زُحْزِحَ عَنِ ٱلنَّارِ وَأُدْخِلَ ٱلْجَنَّةَ فَقَدْ فَازَۗ وَمَا ٱلْحَيَوٰةُ ٱلدُّنْيَآ إِلَّا مَتَٰعُ ٱلْغُرُورِ﴾.

والمحراب عبارة عن محراب مرتد يتقدمه عمودان كبيران يعلوهما عقد مدبب (فارسى) ويوجد فى دخلته محراب أصغر منه يتقدمه أيضًا عمودان ويعلوه عقد فارسى، والمحراب داخل إطار مستطيل يتألف من شريطين الخارجى يشتمل على زخارف نباتية بارزة والداخلى يشتمل على كتابة بالخط الكوفى المزهر ويزخرف المحراب وإطاراته بالتذهيب والتلوين.

وللمسجد منبر خشبى ضخم وضع موازيًا لجدار القبلة وملتصقًا به ويقع على يمين الواقف أمام المحراب، وبابه بالقرب من المحراب. وريشة المنبر من حشوات تأخذ شكلاً زخرفيًا مدرجًا.

وملحق بالمسجد مغسلة للأموات الفقراء والمساكين. وهى عبارة عن حجرة مسقوفة بقبة مدببة ويتضح من الخارج تحويل المسقط المربع إلى مثمن. ويلحق بالمسجد حوض كبير تحيط به «مغاطس» من ثلاث جهات. وبعضها مسقوف. وفى الركن الجنوبى الشرقى توجد مئذنة لها دورة أسفلها أشكال على هيئة خلايا النحل «مقرنصات» والمئذنة مضلعة على قاعدة مربعة. وملحق بالمسجد فى أركان الزيادة حوله حجرات للغرباء مسقوفة بالقباب. ويشاهد فى الزيادة الشرقية للجامع قبة الشيخ يعقوب ومئذنته.

## الجامع الكبير بمدينة زبيد

يطلق على مدينة زبيد (لوحة 456) اسم مدينة العلم نظرًا لازدهار العلوم الدينية فيها وشهرة مدارسها الإسلامية التى تزخر بالمخطوطات الثمينة ومن أشهر آثارها الجامع الكبير (لوحات 457 و 458).

وهو من الطراز الاول: عبارة عن فناء أو صحن أو صرحة مستطيلة تحف بها أربعة أروقة: رواق القبلة ويشتمل على ستة أساكيب وست بائكات موازية لجدار القبلة، وبركنى جدار القبلة قبتان، وخلف القبة اليمنى إضافة يبدو أنها تجديد أو زيادة حديثة، والرواق المقابل يشتمل على أربعة أساكيب موازية لجدار القبلة.

وبجدار القبلة محراب فخم يشتمل على زخارف جصية بارزة، يشتمل على كتابة أثرية بالخط الكوفى والخط الثلث ويعلوه زخرفة بارزة عبارة عن دخلات محمولة على كوابيل وهى بارزة عن مستوى وجهة المحراب، وبجانب المحراب على اليمين وعلى اليسار نقوش تسجيلية جاء فيها: «أمر بعمارة هذا الجامع المبارك السلطان عامر بن عبد الوهاب فى تاريخ شهر شوال سنة سبع وتسعين وثمانمائة ( ٨٩٧هـ).

وبجدار القبلة دخلات معقودة بعضها نوافذ وبعضها أبواب وبعضها مسدود، وحول العقود كتابة بالنسخ والثلث، وبأعلى الجدران إزار يشتمل على كتابة بخط الثلث، وفى إطار المحراب كتابة بالخط الكوفى ذى الشريط الزخرفى والمعمارى.

ورواق الجناح الأيسر به خمسة أساكيب موازية لجدار القبلة ويتألف كل منها من أربع بلاطات، وسقف المسجد خشبى وبه نقوش بالألوان، وتحمله عقود مدببة ترتكز على أساطين ضخمة دائرية التخطيط ولها قاعدة عبارة عن بلاطة مربعة. ويوجد فى بواطن العقود زخارف غائرة مختلفة الأشكال بعضها على هيئة مشكاة وخراطيش أو أشكال هندسية مختلفة وفى المسجد أربع برك.

وللمئذنة قاعدة مربعة على هيئة مكعب يقوم فى وسطها جسم المئذنة وهى من طابقين وترتفع إلى أعلى بهيئة مسلوبة، وأضلاع الطابقين غير متقابلة، أى أن أركان أضلاع الطابق الأعلى تقابل منتصف أضلاع الطابق الأسفل، التى تزخرفها أشكال محاريب وفى أعلى المئذنة جوسق يعلوه خوذة مضلعة.

وبزبيد مساجد أخرى منها جامع الزجاجية، ومسجد المرزوقى، وجامع على بن أحمد، ومسجد الرحبانية ومسجد الأشاعر ومسجد الماس ومسجد الفرحانية ومسجد الكمالية، ومسجد الأدريس وكلها مساجد قديمة.

# تاريخ صنعاء وأهم آثارها(*)

## (لوحات 425 ـ 426)

تمثل اليمن الطرف الجنوبى للسلسلة الجبلية الشاهقة التى تمتد على طول الجانب الغربى من الجزيرة العربية وترتفع من السهل الساحلى «تهامة» بحذاء ساحل البحر الأحمر. والعاصمة الشمالية هى صنعاء. وتمثل طرازًا تقليديًا من أحسن الطرز أصالة فى الجزيرة العربية: إذ لا تزال تحتفظ بمظهرها الذى يرجع إلى العصور الوسطى وبكثير من تنظيمها التقليدى.

وأقدم أجزاء صنعاء القلعة فى نهايتها الشرقية بحذاء حى القاطع وهى تقع مباشرة فى غربه وجنوبه على أرض أكثر ارتفاعًا. ويقع السوق الكبير بدكاكينه وسماسره فى منخفض ربما كان فى وقت ما يعين نهاية المدينة، ولكنه يقع الآن فى وسطها. وفى أثناء العصر الإسلامى امتدت المدينة إلى السايلة التى تجرى من الجنوب إلى الشمال، وفى العصر الأيوبى فى نهاية القرن ٦هـ/ ١٢م امتدت غرب ذلك لتكون حى بستان السلطان. وكانت الجالية اليهودية تسكن على الشاطىء الغربى من السايلة ثم انتقلت فى القرن ١١هـ/ ١٧م نحو الغرب فى قرية بير العزب. وكانت كل من صنعاء وبير العزب يحيط بها سور تتخلله بوابات فى منطقة جامع المتوكل الحالى إلى أن تهدم هذا الجزء بعد سنة ١٩٦٢. وبين الاثنين ونحو الجنوب تقع جبانة خزيمة الكبيرة وقد شيد حاليًا فى جزء منها بعض المبانى.

وتاريخ صنعاء طويل ومختلف. وربما كان لها أهمية مقدسة فيما قبل العصر الإسلامى وكان بها قصر فخم من عدة طوابق بالقرب من مسجد الجمعة الحالى. وقبيل الإسلام بنى الغزاة الأحباش هناك القليس ولا يزال موقعه معروفًا حتى اليوم. ونحو نهاية القرن السادس غزا صنعاء حملة فارسية جاءت من الخليج، وحدث تزاوج بينها وبين الأهالى. وقد انقسمت صنعاء لبعض قرون بين هؤلاء الفرس المستعربين وبين قبيلة عرب بنى شهاب. وأرسل النبي ﷺ رسله إلى هؤلاء الحكام يدعوهم إلى الإسلام.

وحتى القرن التاسع ورد ذكر بطرق صنعاء، ولكن من المحتمل أن المسيحيين فى اليمن دخلوا فى الإسلام، وظل اليهود جالية منفصلة، وكانوا فى الغالب أصحاب حرف، وكان هناك أيضًا بطبيعة الحال أصحاب حرف من العرب، وكانت صنعاء بصفة أساسية مركزًا للحضارة العربية الإسلامية.

(*) بحث ألقى بندوة عن «الحضارة الإسلامية باليمن» بكلية الآداب ـ جامعة صنعاء، ١٩٨٠م.

وأقدم الآثار الإسلامية الباقية فى صنعاء المسجد الجامع (لوحات 427 ـ 431) الذى يرجع تأسيسه إلى العهد النبوى وبنى بأمر النبي ﷺ بجوار قصر غُمدان فى حديقة أحد الحكام الفرس. ويقع غمدان الذى تهدم منذ أمد طويل تحت تل صناعى بالقرب من الجامع. والجامع نفسه فى داخله كتابات بالخط الحميرى.

وأحد الولاة العباسيين فى صنعاء زود صنعاء بالماء بواسطة مجرى سمى البرمكى على اسمه، وظل هذا مستخدمًا عدة قرون. (وهو الآن طريق عبد المغنى) وفى أواخر القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى أسس الهادى إلى الحق أسرة علوية فى صَعْدة فى شمال صنعاء وسمى هؤلاء بالزيدية نسبة إلى الإمام زيد. وقد استولى الهادى على صنعاء لفترة قصيرة، وخلفه أسرة يمنية هى اليعافرة التى حدث بينها وبين القرامطة صراع عنيف على السلطة. ويقال إن القرامطة شيدوا حمامًا على أحد أجنحة المسجد الجامع أدى إلى تخريب سقفه الخشبى المطلى الجميل.

وخضعت اليمن للأيوبيين الذين بنوا فى صنعاء قصورًا (لوحة 438) غرب السايلة. وخلفهم بنو رسول الذين اتخذوا تعز عاصمة لهم، وخضعت لهم صنعاء فى بعض الأوقات، وكان عهدهم من أحسن عهود اليمن أمنًا واستقرارًا، وكانوا رعاة العمارة والأدب والعلم، وخلفهم الطاهريون الذين استولوا على صنعاء وردموا مجارى المياه وقضى المماليك على الطاهريين واستخدموا فى حربهم معهم البارود، وجاء بعدهم العثمانيون أما الأئمة الزيدية الذين كانوا يحكمون صنعاء فى ذلك الوقت فقد استغلوا هزيمة الطاهريين على يد المماليك وقضوا على آخر نفوذهم فى صنعاء ولكن حين قدم العثمانيون انسحبوا نحو الشمال، ودخل العثمانيون صنعاء بسبب الصراع بين الأئمة الزيدية وخربوها وقد دخلوا صنعاء عن طريق المداخل عند السايله.

وقد ترك العثمانيون بعض الآثار فى صنعاء مثل مسجد البكيرية.

ثم حكم اليمن الأئمة الزيدية: القاسم والمؤيد والمتوكل: وزار صنعاء أوروبيون من المخا مثل سير هنرى مدلتون Henry Middleton. وفى سنة ١٨٧٢ استرد العثمانيون صنعاء.

وفى سنة ١٩٠٥ استولى الزيدية بقيادة يحيى المتوكل من أسرة حميد الدين على صنعاء ثم استردها العثمانيون. ولا يزال بصنعاء حتى اليوم آثار تركية مثل القشلاقات Barracks فى الجنوب وبعد الحرب العالمية الأولى دخل يحيى صنعاء وقد عمر المساجد وعبد بعض الطرق وبعد فشل مؤامرة ضده سنة ١٩٤٨ أباح صنعاء للقبائل الشمالية. ومنذ ذلك الوقت أغلقت سمسرة محمد بن حسن (لوحة 440) التى كانت قد تأسست قبل ذلك بقرون.

وأقام البدر بن أحمد فى صنعاء حيث بنى دار البشاير. وبنى الصينيون الطريق الحديث بين الحديدة وصنعاء، ومنذ الثورة صارت صنعاء العاصمة. وكانت صنعاء دائمًا مركز التبادل التجارى والسوق للقبائل ومن ثم كانت على الحياد أثناء الصراع بين القبائل وكانت أشبه بحرم بالنسبة لهم.

وبين أهل صنعاء كثير من السادة والقضاة ويعمل بعض الأهالى فى تجارة الأقشمة «سوق الفتلة وسوق الكوافي» وبها

كثير من أصحاب الحرف والتجار ربما كانوا من أهل القبائل ثم استقروا فى صنعاء. ومن الحرف المشرفة فى صنعاء صناعة الأسلحة والمداعات والنوافذ الجصية والبناء وصناعة الطوب والصياغة والفخار.

وتنقسم صنعاء مثلها مثل المدن العربية فى الجنوب إلى أحياء ولكل حرفة شيخ وينتخب الشيوخ شيخ المشايخ وهو رئيس السوق. وكان سوق صنعاء يتمتع بنظام متقن للحراسة الليلية تحت رئاسة شيخ الليل ولهم حجرات صغيرة من الطوب فوق أسطح الدكاكين فى أركان السوق يتولون فيها الحراسة.

ومن أهم الآثار الدينية بمدينة صنعاء ـ بالإضافة إلى المسجد الجامع ـ قبة المهدى، وجامع المتوكل وقبة طلحة.

## قبة المهدى

عمرها (لوحات 432، 433) الإمام المهدى لدين الله العباسى ابن المنصور حسين فى سنة ١١٦٤هـ وموقعها غرب السايلة شرق ميدان التحرير جوار بستان السلطان، وفى المسجد عدد من المصاحف المذهبة والمخطوطات، ويقبل الناس للصلاة فيه للتبرك. ويوجد قبر الإمام المهدى بجوار المسجد.

ويشتمل المسجد على صحن أو فناء يتقدم بيت الصلاة وفى الركن الجنوبى الغربى والبعيد عن بيت الصلاة تقوم المئذنة. وبيت الصلاة عبارة عن بناء مربع الشكل ذى ضخامة نسبية، يعلوه مثمن يمثل رقبة القبة، وفوق المثمن توجد القبة على هيئة نصف كرة ضخمة، وعلى المربع فى الأركان توجد قباب صغيرة ترتكز على رقاب طويلة مثمنة التخطيط، وكل من المربع وجدران المربع مبنى من الحبش وخالٍ تمامًا من أى زخارف. أما رقبة القبة والقبة والقباب الصغيرة برقابها الطويلة فمطلية بالجص وبزخارفها مناطق وأشرطة تشتمل على زخارف نباتية وهندسية يتضح فيها أشكال المراوح النخيلية. ويوجد بابان يؤديان من الصحن إلى بيت الصلاة ويعلو الباب عقد قوسى يتألف من مدماكين وأعلاهما عقود نصفية دائرية أيضًا مكونة من مدماكين.

ومئذنة المسجد ترتكز على قاعدة مرتفعة مربعة التخطيط والجزء الأسفل منها مبنى بأحجار الحبش وهو يشكل معظم القاعدة، أما الجزء العلوى فمشيد بالطوب (الآجر) ويرتكز على هذه القاعدة التى يبلغ ارتفاعها ارتفاع المسجد نفسه قاعدة قصيرة مثمنة التخطيط يرتكز عليها الجسم الرئيسى للمئذنة، وهو كثير الأضلاع، وفى أعلاه أسفل دورة المئذنة (الشرفة) جزء من جسم المئذنة قطره أصغر من قطر المئذنة، وتكثر فيها الزخارف، ويرتكز عليه بدوره الطابق العلوى وهو أقل طولاً من الطابق السفلى ويعلوه قبة مضلعة صغيرة. وباقى المئذنة مبنى بالطوب وعليه زخارف بارزة من الطوب مطلية بالجص، تتألف من أشكال هندسية وعلى أحد الجوانب أعلى القاعدة كتابة تتضمن سورة الإخلاص وتكملتها على الجزء الثانى.

والمئذنة ذات طراز متميز ويتضح فى المئذنة التوافق بين مداميك الطوب الأفقية الداكنة والزخارف الطولية الواضحة والمزخرفة بالجص الأبيض. ويصعد إلى المئذنة من الصحن من دخلة ذات عقد مدبب، يعلوها دخلة أخرى أصغر حجمًا بها فتحة

للتهوية والإضاءة، وقبة الضريح أصغر حجمًا من قبة المسجد. وفى جنوب الصحن بركة وحمامات تتبع المسجد.

ولقبة الضريح ثلاثة أبواب: أحدها من الناحية الشمالية والثانى من الناحية الشرقية والثالث من الناحية الجنوبية، وتعتبر هذه الأبواب المداخل الرئيسية إلى قبة المسجد، كما يوجد للقبة نفسها أربعة أبواب بابان من ناحية الجنوب وهما البابان المؤديان من الصحن إلى بيت الصلاة، والباب الثالث من الناحية الشرقية والرابع من الناحية الشمالية.

## جامع المتوكل

يقع جامع المتوكل فى باب السبحة شرق المتحف الوطنى فى ميدان التحرير وكانت هذه المنطقة تعرف قديمًا باسم بستان المسك.

أسس هذا الجامع الإمام المتوكل قاسم بن الحسين سنة ١١٣٩ هـ وهو مشيد حسب الطراز العثمانى المبكر ويتألف من بيت للصلاة مربع المسقط مسقوف بقبة وسطى ضخمة يحيط بها من الجانبين الشرقى والغربى قباب نصفية على مستوى أقل انخفاضًا. ومن الجانب الشمالى (القبلى) والجانب الجنوبى (العدنى) ثلاث قباب صغيرة فى كل جانب. ومن الملاحظ أن القباب الركنية أقل انخفاضًا من سائر القباب، وقباب الجامع نصف كروية ومطلية بالجص. وللجامع مئذنة قصيرة ذات قاعدة مرتفعة مربعة التخطيط يصل سطحها قريبًا من سطح المسجد نفسه، وعلى هذه القاعدة طابق قصير مربع التخطيط أيضًا وعرضه أقل من عرض القاعدة أما طوله فبطول القاعدة، وعلى هذا الطابق القصير طابق ثالث أقصر منه متعدد الأضلاع به نوافذ معقودة، وربما كان يمثل دورة المئذنة.

وهذه المئذنة تشبه الصوامع ويعلوها قبة صغيرة نصف كروية ومطلية بالجص كما أن الجزء السفلى من المئذنة مشيد بأحجار الحبش أما الطابق العلوى فمشيد بالآجر ويوجد فى الطابق العلوى زخارف جصية مضفرة وأسفل حافته زخارف مسننة.

وبالجانب الخارجى من الركن الشرقى توجد قبة ضخمة مطلية من الخارج بطلاء جصى وبها زخارف بارزة من الأرابسك وترتكز القبة على بناء مربع وارتفاعها أقل من ارتفاع قبة الجامع، وتقع المئذنة بين القبة والمسجد، وفى أركان المربع الذى تقوم عليه القبة زخارف هرمية مسننة ويتضح من الخارج أنها تقابل كثيرًا من جدران المسجد المشيدة من حجر الحبش، والقبة مبنية بالحجر الرملى، وبين القبة المطلية بالجص والمسجد فناء، ومن المحتمل أن بهذه القبة ضريح الإمام المتوكل وفى الحوطة الشرقية قبور طائفة من ذريته.

وكان صوح القبة (الفناء) مرصوفًا بالأحجار البيضاء المعروفة بالعصرية (نسبة إلى قرية عصر) وكانت دائمًا باردة لا تؤثر فيها حرارة الشمس ولقد وضع الإمام المهدى عباس بن المنصور حسين بن المتوكل قاسم فوق تلك الأحجار فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر أحجار الحبش الموجودة الآن.

وجدران المسجد مشيدة بالحبش المقطوع من جبل نقم ومداميكها مكونة من أحجار أسطحها الخارجية مربعة الشكل وبأعلى جدران المسجد نوافذ معقودة.

## قبة طلحة

يرجع هذا المسجد (لوحة 434) إلى العصر العثمانى وتصميمه يشبه بيت الصلاة نظيره فى قبة المهدى إلا أنه يوجد فى جوانبه الشرقية والغربية قباب صغيرة على هيئة صف. ويتقدم المدخل الرئيسى لبيت الصلاة ظلة يعلوها قبة ترتكز على أربعة عقود نصف دائرية تعتمد أرجلها على دعامتين مربعة التخطيط من الخارج ودعامتين أسطوانيتين من الداخل على جانبى المدخل والمدخل يعلوه عقد قوسى داخلى أعلاه عقد نصفى خارجى دائرى وهو أحد العقود التى تحمل القبة ويصعد إلى أرضية الظلة التى تتقدم المدخل بمجموعتين من الدرج.

ولهذه القبة ثلاثة أبواب: باب فى الجانب الشرقى، وباب فى الجانب الجنوبى، وباب فى الجانب الشمالى؛ ويعتقد أن قبة طلحة بنيت على أنقاض مسجد قديم.

ومن المساجد الأثرية بصنعاء أيضًا مسجد المذهب ويوجد هذا الجامع فى سوق الملح وطرازه عثمانى حديث (مقبى الشكل)، ومسجد موسى ويقع جنوب مسجد المذهب، ومسجد الرضوان ويقع داخل باب اليمن ويبعد عن الباب بحوالى ٤٠م.

# المسجد الجامع بصنعاء باليمن(*)

أول مساجد اليمن (لوحات 427 ـ 431)، نسب بناؤه إلى كل من: وبر بن يحنس الأنصارى فى السنة السادسة من الهجرة أو فروة بن مُسيك المراوى أو أبان بن سعيد أو المهاجر بن اميمة أخى أم سلمة. وكل هؤلاء ممن ولى صنعاء من الصحابة رضى الله عنهم، هذا وقد ذكر الرازى أحمد بن عبد الله فى تاريخ صنعاء أن رسول الله ﷺ أمر وبر بن يحنس الأنصارى أن يدعو أهل صنعاء إلى الإسلام وقال له: «فإن أطاعوا لك به فاشرع لهم الصلاة فإن أطاعوا لك بها فمر ببناء المسجد فى بستان باذان ما بين الصخرة الململمة إلى غمدان». قيل إن الصخرة المشار إليها هى الموجودة الآن فى الصوح الغربى فى أصل الجدار الغربى من الجامع.

وفى خلافة الوليد بن عبد الملك فى أواخر المائة الأولى كلف أيوب بن يحيى الثقفى والى صنعاء واليمن أن يعمر المسجد الجامع وأن يحسن بناءه، فوسع رواق القبلة نحو القبلة إلى وضعه الحالى، وزاد فى مساحة المسجد زيادة كبيرة، واستخدم فى بنائه مواد من مبانٍ ترجع إلى ما قبل الإسلام.

وكان فى قبلة المسجد ميلٌ قدر ذراع ونصف.

وهو عبارة عن فناء غير مسقف (صوح أو صرح أو صرحه أو صحن) مستطيل أو مربع التخطيط يحيط به من جوانبه الأربعة أروقة (سقائف ـ جِرن) أكبرها رواق القبلة ويحد الصوح أربع بوائك أو أربعة صفوف من العقود.

ويشتمل رواق القبلة بالجامع على خمس بوائك موازية لجدار القبلة تحصر بينها خمسة أساكيب.

أما مؤخر الجامع فيشتمل على أربع بوائك موازية لجدار القبلة تحصر بينها أربعة أساكيب.

ويشتمل كل من الجناح الأيمن والجناح الأيسر على ثلاث باثكات متعامدة على جدار القبلة وتمتد حتى تصل إليه وتتقاطع مع بوائك رواق القبلة وتحصر بينها ثلاثة أساكيب.

ويوجد على جدار القبلة إزار من الخشب يشتمل على نقش بارز بالخط الكوفى. ويعتبر الأسكوب الرابع فى مؤخر الجامع القريب من الصوح (الصحن) إضافة حديثه

(*) بحث ألقى بندوة عن مدينة صنعاء بجامعة صنعاء، ١٩٨١.

كما يتضح من شكل السقف وغير ذلك من المعالم.

وفي سنة ٥٢٥ هـ/١١٣٠ ـ ١١٣١م أجرت الملكة السيدة أروى بنت أحمد بن محمد الصليحي توسعة في الجناح الشرقي من الجامع فصار إلى ما هو عليه الآن.

وترتكز عقود الجامع المدببة على أساطين قصيرة وضخمة دائرية المسقط، وأعلى الأساطين تيجان متنوعة الأشكال يغلب عليها الشكل المكعب. وعدد أعمدة المسجد ١٨٣ عمودًا يسميها أهل صنعاء الدعائم: في المقدمة ٦٠ عمودًا، وفي الجناح الغربي ٣٠، وفي الجناح الشرقي ٥٤، وفي المؤخر ٣٩. ومما يلفت النظر أنه يوجد بين الأساطين وتيجانها أساطين يتضح من شكلها أنها ترجع إلى عصر قديم، بل إن بعضها يشتمل على زخارف ترجع إلى ما قبل الإسلام، وعلى بعض تيجان الأعمدة رسم صلبان. ويوجد في رواق المؤخر تاج مربع المسقط على أحد جوانبه نقش حميري، وعمود آخر مضلع المسقط عليه نقش كوفي قديم، ويحمل هذا العمود تاجًا حميريًا عليه زخارف من ورق الأكانتث المحور (شوكة اليهود) يوجد في داخلها نقش صليب.

وطول الجامع من الجنوب إلى الشمال ١٢٧ ذراعا = ٨٤,٦٧م، ومن الشرق إلى الغرب ١٠٤ أذرع = ٦٩,٣٣م[١].

وجدران المسجد مشيدة بكتل مربعة كبيرة من الحجر الداكن الرمادي (حبش)، وتتراجع المداميك قليلاً كلما ارتفعت، وهذه طريقة في البناء ترجع إلى الأسلوب السبئي المتأخر وظلت مستخدمة في العصر الإسلامي المبكر.

ويعرف صوح المسجد أو صحنه حاليًا بالشماسي وفي أول القرن الحادي عشر الهجري/ السابع عشر الميلادي أمر الوزير سنان باشا بعمارته ورصفه بالأحجار الموجودة الآن.

وأما الجدار المحيط بالصوح فمن أعمال الحاج أحمد عطا في سنة ١٣٢٦هـ. ويوجد في جانب الصوح الأوسط إلى جدار المنارة الشرقية قبران أحدهما قبر سيد من ولد الحسن بن علي بن أبي طالب، والآخر قبر السيد محمد بن موسى ...بن العباس بن علي بن أبي طالب (المتوفى سنة ٣٩٩هـ).

وفي وسط الصوح بناء مربع الشكل يشتمل على مداميك من حجر الحبش والحجر الرملي ويعلوه قبة ترجع إلى حوالي سنة ١٠٠٠هـ/١٦٠٠م، وقد شيدت موضع مبنى سابق، وهي تختلف في مظهرها عن العمارة المحلية إلى حد ما.

أما سقف الجامع: ففي سنة (٢٦٥ هـ أو ٢٦٢ هـ/٨٧٥م) نزل سيل عظيم. كان من جرائه تخريب سقف الجامع فعمره الأمير أبو يعفر إبراهيم بن محمد بن يعفر الحميري الحوالي وجدد أخشاب سقفه من الساج.

وحدث حين هاجم القرامطة صنعاء في سنة ٢٩٩هـ/٩١١م. أن أمر علي بن الفضل القرمطي بحبس الماء في سطح الجامع مما أدى إلى محو الزخرفة التي كانت بسقف الجامع.

---

(١) بالذراع الحديد المعروف بصنعاء وهو عبارة عن $\frac{٢}{٣}$ ٦٦ سم.

ـ ١٢٧ × $\frac{٢٠٠}{٣}$ = $\frac{٢٥٤٠٠}{٣}$ = $\frac{٢}{٣}$ ٨٤,٦٦.

ـ ١٠٤ × $\frac{٢٠٠}{٣}$ = $\frac{٢٠٨٠٠}{٣}$ = $\frac{١}{٣}$٩٦,٣٣.

ويعزى إلى الملكة السيدة أروى بنت أحمد بن محمد الصليحية عمارة الأسقف الخشبية الجميلة بالمسجد.

هذا وقد عمر الإمام يحيى السقف الأوسط فى الجناحين بحيث يمكن أن يصعد إلى سطحه كثير من الناس لصلاة الجمعة عند ازدحام المسجد، وصنع السقف من الأخشاب الجاوية والألواح الهندية من النوع الجيد وبصناعة محكمة متقنة.

كما أمر بعمارة الدرج من الجنوب الغربى فى صوح الجامع إلى سطح المؤخر ليصعد الناس عليها للصلاة فوق سطح الجامع.

وسقف الجامع الحالى عبارة عن براطيم تتقاطع فوقها عروق أصغر مما ينتج عنه مربعات بها حشوات أو قصع مزخرفة بالحفر والطلاء بزخارف نباتية وهندسية، ويلاحظ أنها تشتمل على مجموعة هائلة من العناصر الزخرفية كما يلاحظ أن هناك اختلافًا ولو ضئيل بين زخارف كل حشوة وأخرى. ومن المعتقد أن هذه الزخارف تمثل أساليب ترجع إلى ما بين القرنين الثامن والحادى عشر.

ويشتمل السقف الذى يتقدم المحراب على قبة مقشوطة من أعلى ترتكز على قاعدة مثمنة. وكان للجامع اثنا عشر بابًا بالإضافة إلى باب المطاهير: ثلاثة جهة القبلة المفتوح منها الباب الأوسط المسمى باب القبلة ومنه يدخل الإمام يوم الجمعة، وعن شرقيه باب صار خزانة للمصاحف، وعن غربيه باب آخر صار هو الآخر خزانة للمصاحف. وفى جهة الشرق خمسة أبواب: الأول من جهة القبلة باب الرعد، ثم الباب المستمر فتحه، ثم الباب الأوسط، ثم باب الدحاح، ثم الباب المنسر وقد صار خزانة كتب. وفى جهة الجنوب باب واحد وهو الباب العدنى. وفى جهة الغرب ثلاثة أبواب: الأول من جهة القبلة باب الكشك، ثم باب الكرع الأوسط، ثم الباب الطويل بجوار باب المطاهير، وهو الباب الثالث عشر.

وفى أوائل العصر العباسى بوبت أبواب المسجد، وكان ذلك فى ولاية داود أو عمر بن عبد المجيد بن عبد الرحمن بن زيد بن الخطاب، وكان أول من ولى صنعاء فى العصر العباسى. وعن يمين المحراب باب كان يدخل منه الإمام قيل إنه كان من أبواب غمدان، وفيه صفائح من الفولاذ متقنة الصنع: منها لوحان عليها كتابة بالخط المسند الحميرى.

ومحراب المسجد مجوف وعميق التجويف نسبيًا وأرضيته مرتفعة عن أرضية المسجد قليلاً، وهو فى دخلة يحف بها عمودان ويعلوها عقد مدبب، وفى أعلى العمودين والعقد زخارف بارزة. وللمحراب طاقية مضلعة الشكل ويحيط بالمحراب شريط من الكتابة بالخط الثلث الجلى التركيب وخارجه شريط من الزخارف النباتية.

ونص الشريط الكتابى الذى يحيط بجوانب المحراب كما يلي: «بسم الله الرحمن الرحيم أقم الصلوة لدلوك الشمس إلى غسق الليل وقرآن الفجر إن قرآن الفجر كان مشهودًا. ومن الليل فتهجد به نافلة لك عسى أن يبعثك ربك مقامًا محمودًا. وقل رب ادخلنى مدخل صدق وأخرجنى مخرج صدق واجعل لى من لدنك سلطانا نصيرا».

وعلى طاقية المحراب نقش نصه: «محمد المصطفى وعلى المرتضى وفاطمة الزهراء والحسن المجتبا والحسين الشهيد صلوات الله عليهم أجمعين» وأعلى هذا الشريط نقش

نصه: «كلما دخل عليها زكريا المحراب وجد عندها رزقا».

وفوق المحراب نقش كتابي جصي نصه: «عمل هذا المحراب بعناية القاضي الأجل ضياء الدين عمر بن سعيد الربيعي أجزل الله ثوابه في سنة ٦٦٥». وعلى جانبيه نقش جاء فيه: «عمل هذا المحراب العبد الفقير إلى الله عبد الصمد بن أحمد بن أبي الفتوح وولده أحمد وجعلا ما يستحقانه من الأجرة على ذلك صدقة لوجه الله ورجاء ثوابه غفر الله لهما» ولوالديهما وللمسلمين».

وفي سنة ٩٨٤ هـ عمر منبر الجامع على يد الوزير مراد باشا كما يتضح من نقش أعلى بابه. وفي سنة ١٣٣٨هـ أصلح وضع المنبر حتى لا يحول دون إكمال الصف الأول وذلك في عهد الإمام يحيى بن المنصور بالله محمد بن يحيى حميد الدين.

وأعلى سطح المسجد شرافات على هيئة أوراق شجر أو مراوح نخيلية. وللجامع مئذنتان، ويبدو أن المئذنة الشرقية كانت موجودة حين هاجم القرامطة صنعاء: إذ قيل أن الأمير وردسار أصلح المنارة الشرقية بعد عمارته للمنارة الغربية وذلك ضمن عمارته للمسجد.

وفي أول القرن الرابع عشر الهجري حدث خلل في المنارة الشرقية فتم إصلاحها من الثلث الذي أوصى به الحاج محمد بن علي صبرة للمحاسن وذلك بمعرفة وصي صبرة ومشارفة القاضي العلامة علي بن حسين المغربي في أيام ولاية العلامة القاضي حسين بن علي العَمْري على الأوقاف.

وفي سنة ٦٠٣ هـ عمر الأمير وردسار بن بنامي الكردي المنارة الغربية بالجامع كما يتضح ذلك من نقش على لوح من الحجر بالجدار الشرقي من المنارة وقد جاء فيه: «المسجد الجامع بصنعاء أمر ببنائه رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم قبل مسجد الجَنَد وأعيدت عمارة هذه المنارة الغربية من أساسها إلى علوها بأمر الأمير علم الدين وردسار بن بنامي الشاكاني أنفق عليها من ماله في سنة ٦٠٣....».

ومن ثم يبدو أن المنارة الغربية أحدث من الشرقية وأنها أضيفت بعد غزو القرامطة وقد جددت هذه المنارة مثل المنارة الشرقية في القرن السابع الهجري (١٣م).

وقيل أن الأمير وردسار في القرن السابع الهجري (١٣م) حفر البير كما جاء في النقش وعمر المطاهير والبركة ووقف البستان العدني الموجود الآن ليُسقى بالماء المستعمل ويجدد ماء المطاهير من البير. وقيل إن القاضي السري بن إبراهيم العرشاني المتوفى سنة ٦٢٦هـ هو الذي بنى المطاهير أول الأمر وأعانه على ذلك وردسار، وكان مبتدأ ذلك في شعبان سنة ٦٠٦هـ. أما وردسار فقد عمر البير وعمل المجرا منها إلى المطاهير والبركة بالجامع من ماله لا من مال المسجد.

أما عمارة المطاهير فكانت من وقف المسجد وتمت العمارة في جمادى الآخرة سنة ٦٠٧هـ وجددت عمارة المطاهير والبركة إلى ما هي عليه الآن على يد الإمام الناصر صلاح الدين محمد بن الإمام المهدي علي بن محمد المتوفى سنة ٧٩٣هـ بمشاورة العلامة القاضي حسن محمد النحوي.

وفي سنة ١٠٧٣ هـ قام متولي الوقف

الفقيه بدر الدين محمد بن عبد الله الأكوع بقلب أبواب المطاهير الشمسية التي إلى الصوح الغربي إلى جهة البريكة وكانت أبوابها إلى الصوح متصلة بالبريكة. وأما المطاهير المعروفة بمطاهير الأكوع فمن أعمال القاضي على بن حسن الأكوع في آخر القرن الثاني عشر الهجرى/ الثامن عشر الميلادى. وأمر الإمام يحيى بحفر البير الغربية للجامع وعمارتها وعمارة سواقيها إلى مطاهير الجامع.

سبق أن ذكرنا أنه في جانب الصوح الأوسط المعروف بالشماسى إلى جدار المنارة الشرقية قبران: أحدهما قبر سيد من ولد الحسن بن على بن أبى طالب والآخر قبر السيد محمد بن موسى ....بن العباس بن على بن أبى طالب المتوفى سنة ٣٩٩هـ.

وفى قبة العوسجة غربى مؤخر الجامع قبر الإمام المهدى محمد بن المطهر ...بن القاسم الرَّسِّ ....بن الحسن بن على بن أبى طالب توفى سنة ٧٢٨هـ فى ذى مرمر ثم نقله أهل صنعاء بعد مدة إلى جوار الجامع، وبجنبه قبر ابنه الإمام المطهر بن محمد... المتوفى سنة ٧٨١هـ، وقبر سيدى يحيى بن الحسين.... وهو صاحب الياقوتة توفى سنة ٧٢٩هـ، وقبر سيدى محمد بن إدريس بن على بن عبد الله الحمزى صاحب غلة الصادى على مذهب الهادى المتوفى سنة ٧١٤هـ.

وفى الجانب الغربى من الجامع قبلى المنارة الغربية قبر النبى حنظلة بن صفوان. وكان فى العقد الصغير المكون فى الجدار قبلى المنارة كوة نافذة إلى الضريح وقد سدت سنة ١٠٤١هـ.

وفى مؤخر الجامع محسنة (سبيل) للشرب أشار بعمارتها شيخ القرآن محمد بن يحيى الجندارى فى أول القرن الرابع عشر.

وفى شرقى الجامع قبلى مسجد نوح الدارس محسنة للشرب عمرها على الزُّبيدى. وأمر الإمام يحيى بعمارة القبة السبيل للاغتراف فى الشارع النافذ من الجامع إلى جهة المسجد الأبهر.

وفى سنة ١٣٥٥هـ أمر الإمام يحيى بعمارة المكتبة عدنى المنارة الشرقية الممتدة إلى جهة الغرب بالجامع وحفظ بها نفائس الكتب التى وقفها وضم إليها ما عثر عليه من الكتب الموقوفة من أسلافه وشيعتهم ورتب لها حافظًا ومعاونًا.

هذا وكان فى صنعاء طلبة علم يسمون «المهاجرين» جاءوا من خارج صنعاء وأقاموا فى صف من الحجرات بجوار الجامع حيث عثر فيها حديثًا على مصاحف مبكرة جدًا ومجموعة من المخطوطات القديمة.

# مساجد أثرية بمدينة تعز(*)

باليمن عدد من المدن بها مساجد أثرية لها أهميتها التاريخية والفنية ومن هذه المدن تعز ومن أشهر آثارها مايلى:

## جامع المظفر بتعز

كان هذا الجامع (لوحات 445 - 447) فى الأصل مدرسة إسلامية ويتضح ذلك من نص كتابة أثرية على عتبة الباب العلوية للمسجد جاء فيها: «بسم الله الرحمن الرحيم. أمر بعمارة هذه المدرسة المباركة مولانا السلطان الملك المظفر يوسف بن عمر بن على بن رسول».

وعلى جانبى المدخل الرئيسى للجامع مصطبتان، ويعلو المدخل قبة مضلعة ترتكز على قاعدة مربعة عن طريق حنيات ركنية، وأسفل القبة حطتان من المقرنصات على الجانبين، وفوق الباب حطة واحدة، ولا يوجد مقرنصات فى الجانب الرابع. وأسفل هذه الحطات على الجانبين حطتان أخريان من المقرنصات، ويتقدم الحِجر عقد مفصص على جانبيه عمودان مندمجان لا يصلان إلى الأرض ربما كانا مجريين للمياه.

وعلى الجانب الأيسر من الحِجر دخلة معقودة على هيئة محراب مجوف، ويقابلها فى الجانب الأيمن زخرفة مماثلة غير مجوفة. وعلى يمين المدخل الرئيسى يوجد مدخل آخر، أعلاه نقش بالخط الثلث على سطرين نصه: «بسم الله الرحمن الرحيم أمر بعمارة هذه المدرسة المباركة مولانا السلطان الملك يوسف بن عمر بن على بن رسول».

وفى أعلى السطح شرافات على هيئة مراوح نخيلية أو أشجار هرمية مدرجة. وواجهة المدخل أكثر ارتفاعًا من باقى المدرسة. وبين عتب الباب العلوى الموجود عليه النقش سالف الذكر وبين العقد المدبب الذى يعلوه نافذة بها مصبعات حديدية. ويبدو أن واجهة المدرسة كانت مزخرفة بزخارف هندسية بارزة تشبه الميمات المتصلة، وقد أزيل جزء كبير منها، ويوجد ببعض الأجزاء أسفل الشرافات زخارف بارزة مدببة وفى أجزاء أخرى زخارف شبكية من الطوب تكون معينات. وهناك لوحة قديمة عليها نقش بالخط الثلث على ثلاثة أسطر فى أعلى مدخل العمارة الحديثة الملاصقة للمدرسة.

ويتقدم محراب الجامع قبة ضخمة

(*) بحث بندوة عن مدينة تعز بجامعة صنعاء، ١٩٨٠.

محمولة على أربعة دعائم تكون مع الجدار مسقطًا مربعًا، ويتحول المسقط المربع إلى مثمن بواسطة حنيات ركنية داخلها حنيات على هيئة محرابين فى داخلها زخارف نباتية كثيفة.

أما مثمن القبة ففيه حنيات على هيئة محاريب، ويعلوه إزار، يعلوه القبة ويكسو رقبتها زخارف مذهبة ونقوش كتابية مطلية باللون الأبيض. ويبدو أن الجزء الأسفل كان هو الآخر مزخرفًا غير أن زخارفه طمست بجير حديث.

ورواق المدرسة يتالف من أربعة أساكيب يفصل بينها ثلاث بوائك وجدار المؤخر والمقدم. أما الأسكوبان المؤخران فموازيان لجدار القبلة، فى حين أن الأسكوبين القريبين من جدار القبلة ينقسمان إلى بلاطات مسقوفة بقباب حسب نظام القبة الكبيرة.

ويوجد فى ركنى هذا الرواق قبتان كبيرتان على نمط القبة الوسطى التى تتقدم المحراب. ودعامات المسجد مضلعة، وبعضها به أعمدة مندمجة فى الركنين، وعقود المسجد أو المدرسة مدببة.

ومحراب المدرسة عميق التجويف قد طمست زخارفه الكتابية والهندسية والنباتية بالطلاء الحديث. وبداخل المحراب نافذتان صغيرتان للإضاءة وربما لحفظ المصاحف أيضًا. ومنبر المدرسة حديث وتوجد فى جدار القبلة مجموعة من النوافذ، وتمتاز دعائم المسجد بالضخامة الشديدة. ومن الملاحظ أن الأسكوب المتعامد على جدار القبلة والممتد إلى المحراب أكثر اتساعًا من باقى الأساكيب. وهناك تجديد وإضافات على الجوانب.

وتزخرف القبة من الخارج زخارف على شكل محاريب غير مجوفة ويأخذ الشكل كله هيئات مسننة وللمدرسة مداخل أخرى تعلوها قباب.

## المدرسة الأشرفية

المدرسة (لوحات 448 ـ 450) مربعة التخطيط تحيط بها زيادة خارجية فى بعض جوانبها حجرات مربعة التخطيط لها مداخل معقودة وبين العقد وعتبة الباب زخارف مخرمة على هيئة مثلثات.

وتشتمل المدرسة على فناء أوسط مربع التخطيط تحيط به أقسام المدرسة وملحقاتها، ومن هذه الملحقات أضرحة لأفراد أسرة السلطان يعلو بعضها قباب والبعض الآخر أقبية، وخلف ضريح السلطان وابنه يوجد الرواق الرئيس للمدرسة، ويشتمل على قبة رئيسية ضخمة تتقدم المحراب بها زخارف نباتية وهندسية حسب أسلوب القرن الرابع عشر والخامس عشر. وبها نقوش بالخط النسخى والثلث الجلى والكوفى، وبها كثير من التذهيب والتلوين بالألوان الزرقاء والبيضاء والحمراء. وفى الزخارف البارزة ما يرمز إلى أصناف الطعام التى كان يقدمها السلطان للعاملين، حسب الروايات المتواترة.

وفى أعلى المحراب توجد ظلة من الخشب مطلية بالجص، وبالمسجد كثير من الحليات الأصلية من الجص والخشب وثروة هائلة من الكتابات الأثرية القديمة. وحول القبة من الجانبين توجد أربع بلاطات فى كل جانب مسقوفة بقباب صغيرة مماثلة فى تصميمها إلى جانب القبة الكبيرة.

وبجدار القبلة ست نوافذ، وبكل من الجدارين الجانبيين نافذتان، وهذه النوافذ معقودة بعقود شبه «حدوة الفرس» ويحيط

بالعقد نقوش بارزة بالخط الثلث التركيب. وفى قمة كل عقد زخرفة بارزة على هيئة صنف من الطعام ترمز إلى «الكبان» وهو نوع من الطعام حسب الروايات المتواترة.

ومدخل مؤخر المدرسة على شكل قبوة برميلية. وعلى لوحة بالباب كتابة أثرية نصها: «أمر بعمارة هذه المدرسة المباركة مولانا ومالكنا السلطان السيد الأجل... والدين إسماعيل بن العباس بن على بن داود بن يوسف خلد الله ملكه وعز نصره».

وهذه الكتابة على سطرين بخط ثلث تركيب بارز، وهذه الكتابة على العتب ويعلوه عقد عاتق من صنج من الحجر الأحمر، وعلى جانبى المدخل عمودان صغيران مندمجان (عصى خيرزان) وهو يؤدى إلى إحدى الحجر، وهى مسقوفة بقباب. وتوجد لوحة أخرى على العتب الأعلى للباب الخارجى كتب عليها تاريخ بناية المدرسة: سنة إحدى وثمان مائة (٨٠١هـ).

**المدخل الرئيسى للمدرسة:**

عبارة عن حجر مربع التخطيط يتقدمه عقد يعلوه قبة وعلى جانبيه مصطبتان ويعلو المدخل عتب فى باطنه كتابة بارزة داخل منطقتين نصها:

«بن على بن داود عز نصره وذلك بتاريخ أحد وثمانمائة» وهى تكملة لكتابة على ظاهر العتب غير واضحة، وفوق العتب عقد عاتق.

وفى الجانبين فتحتان معقودتان يعلو كلا منهما عقدان من صنج من الحجر أعلاهما من الحجر الأحمر، ويعلو المدخل عقد مفصص وخلفه عقد مدبب منخفض عنه يتقدم مدخلاً مستطيلاً يفتح فيه عقد مدبب يعلوه عقد مفصص وعلى الجانبين «عمودان خيزران» وعلى الجانبين مئذنة المدرسة.

والواقف أعلى المئذنة يرى وصف المدرسة كما يلي: -

فناء أوسط بثلاث قباب مضلعة ويبدو أن القبة الرابعة قد أزيلت وحوله من الجانبين قبوان طوليان مدببان وفى الأمام قبة المحراب الضخمة وعلى جانبيها أربعة قباب من كل جانب تكون مربعًا وفى المؤخر فى الركنين مئذنتان تقوم كل منهما على قاعدة مربعة التخطيط ويعلوها بدن مثمن فى جوانبه الثمانية محاريب، أعلاها طاقية مقوسة وأسفلها على هيئة زاوية وتعلو هذه المحاريب الثمانية الدورة الأولى وأسفلها حطتان من المقرنصات، أما الطابق الثالث فهو ثمانى أيضًا وفى الجوانب الثمانية محاريب ضيقة طولية بينها أشكال دائرية. ويزخرف المحاريب مشكاوات بارزة ويعلو هذه الطبقة الدورة الثانية. وأعلى هذه الدورة الثانية الجوسق ويعلوه قبة مدببة (الخوذة) والمآذن مبنية بالطوب. وبين المئذنتين توجد قبوة مدببة فى وسطها قبة وهذه القبة هى قبة المدخل الرئيسى وحول البناء كله زيادة يتقدمها عند المدخل بناء طولى يبدو أنه كان مسقوفًا بقبوة وفى كل من طرفيها قبة وجميع القباب نصف كروية وتبدو من الخارج بدون رقبة باستثناء القبة الكبرى، أما درج المآذن. فيلف حول دعامة وسطى دائرية وهو مسقف بقبوات تحمل الدرج ومبنى من الآجر، وفى بدن المآذن فتحات تشبه المزاغل وربما للإضاءة وللدفاع أحيانًا، وفيها عقود مروحية أو قبوات مخرومة. وتحت المآذن قبوات طويلة من الداخل والبناء من تحت المئذنة من الحجر.

ومن مساجد تعز جامع المعتبية وهو

يتألف «من فناء أوسط يحيط به أربعة أروقة وكل رواق المؤخرة يتألف من بائكتين أو «أسكوبين» ورواق المقدم به باب يؤدى إلى رواق القبلة، وعلى الركنين قبتان. وللجامع مدخل أثرى وفى أركان المسجد الأربعة قباب.

وتوجد أيضًا بمدينة تعز القديمة مجموعة من المدارس والقباب ملحق بها أضرحة يعلوها قباب.

وعلى قمة جبل (صَبْر) توجد قلعة تركية ضخمة تسمى قلعة القاهرة.

ولعل أهم ما يلفت النظر فى العمائر الإسلامية فى مدينة تعز وغيرها من المدن اليمنية ظاهرة الترميم «بالقضاض» ويكوّن من النوّرة مع نيس (دقشوم) وهى قطع صغيرة من الحجر.

ومن أبواب مدينة تعز الشهيرة والتى تعود إلى العصر التركي: باب موسى وباب الكبير. وتقوم بالقرب من باب موسى قبة الحسينية على جدار ثمانى مثمن الأضلاع، وقد أزيلت نقوشها.

وبمدينة تعز متحف وطنى يحتوى على كل ما يخص الإمام أحمد وما قبل الثورة. ولا يحتوى على تحف قديمة إسلامية عدا موقد نحاسى من الطراز المملوكي. كتب عليه «المقر الأشرف الكريم العالى المولوى الأميرى المالكى العالمى الهمامي».

## مسجد الجند (معاذ بن جبل)

يقع هذا الجامع (لوحة 451) بالقرب من مدينة تعز ويرجع إنشاؤه إلى سنة ٧هـ فى عهد الصحابى الجليل معاذ بن جبل وقد جرى عليه كثير من الترميم والتعمير وأضيف إليه توسعات. ويقال أن البناء الحالى أسس فى القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى). وعلى الرغم مما جرى عليه من عمارة وزيادات فإنه لا يزال محتفظًا بتصميمه القديم ويتميز هذا الجامع بالبساطة الشديدة وندرة الزخارف.

ويرجع تصميمه إلى الطراز الأول ويتألف من فناء مربع تحف به أربعة أروقة وبالمؤخر ثلاثة أساكيب وبكل من الجناحين اسكوبان، أما المقدم فبه أربعة أساكيب ويفصل بين الفناء والمقدم جدار به نوافذ مربعة بالجص المخرم.

وبالمسجد بوائك تحمل السقف، وبالمقدم مجاز قاطع يصل بين مدخل المقدم والمحراب الأوسط وهو مجوف جصى مرتد يحيط بعقده الخارجى المدبب كتابة بارزة مؤرخة ٦١٨هـ وهى باسم «الفقير إلى رحمة الله عبد الله ابن أبى الفتوح» وبطاقية المحراب زخارف نباتية وكتابية.

وعقود المسجد مدببة، وأعمدته مستديرة ذات قواعد مربعة قصيرة، والنوافذ جصية مخرمة. والشرافات هرمية مدببة.

ويتضح من زخارف المنبر وكتابته أنه يرجع إلى القرن السابع أو الثامن الهجرى وعلى بابه لوحة عليها كتابة.

ومئذنة الجامع فى الجناح الأيسر وهى ثمانية مدببة تنتهى بدورة بها هيئات محاريب تشبه المقرنصات. أما القبة أو الخوذة فهى مدببة.

يوجد فى أحد جوانب الفناء كتابة منقوشة على الحجر مؤرخة « ٥٧٦هـ أو ٦٧٦هـ».

# البيوت اليمنية(*)

تتمثل فى البيوت اليمنية (لوحات 426، 438، 439) المحافظة على التقاليد المعمارية والفنية ومن ثم كانت من أكثر العمائر اليمنية نمطية إذ يرجع طرازها إلى العصور الوسطى، ومما يسترعى الانتباه أن بيوت اليمن تكاد تكون جميعها مجرد بيوت عادية إذ ليس فى اليمن الطراز المعمارى الشائع فى القصور الأموية أو قصور الخلفاء، كما أن باليمن بيوتًا ترجع إلى خمسة أو ستة قرون مضت.

وتتميز العمارة اليمنية أنها تجمع بين المهارة الحرفية والتطور الصناعى وقد نمت هذه المهارة الحرفية على مدى قرون عدة، وكان ذلك من عوامل ظهور الابتكار فى مجال العمارة والزخرفة مع المحافظة على المستوى العالى من الاتقان.

ومن الملاحظ أن مصممى العمائر اليمنية لا يهتمون بالترتيب المتماثل سواء من حيث التصميم المعمارى أو الأشكال الزخرفية، غير أن بعض التقاليد المعمارية والزخرفية قد ترجع إلى آلاف السنين.

وتختلف الطرز المعمارية فى البيوت اليمنية تبعًا لاختلاف الظروف الطبيعية والمناخية والتاريخية والتقسيمات السياسية، والاختلافات المذهبية، وصعوبة الاتصال والانتقال. وقد أدى ذلك إلى اختلاف الصنعة والذوق. وكان من أثر صعوبة نقل مواد البناء من منطقة إلى أخرى الاعتماد على المواد المحلية وتطويعها فى كل منطقة، ومن ثم يجب التفريق بين العمارة الجبلية، وعمارة السهول، وعمارة الأرض المنخفضة أو تهامة (لوحة 461) التى تتمثل فى ساحل ضيق رملى جاف يحف به حزام عريض من الأرض الخصبة يمتد حتى أسفل الجبال.

والبيوت اليمنية بصفة عامة ذات ارتفاع ملحوظ مما كان يستلزم مهارة قامت على أساس الموهبة وتوارث الخبرات.

والبيوت فى المناطق المرتفعة تشيد بالحجر والطوب وأساساتها عادة غير عميقة تعلو حوالى المتر فوق سطح الأرض، وهى من بازلت مهذب ولكن بدون تنعيم مما يوحى بالصلابة والقوة والثبات والرسوخ. وتعلو الحوائط الجانبية فوق الأساس على الأقل بمقدار طابقين، وهى مشيدة بالحجر الرملى أو البازلت مما يزيد من مظهر القوة، ويساعد على ذلك أيضًا النوافذ القليلة الضيقة.

ويستخدم الطابق الأرضى والأول حظيرة

(*) بحث بندوة عن العمارة المدنية بجامعة صنعاء ١٩٨١م.

ومخازن، مما يستلزم التهوية وإن كان لا يحتاج إلى ضوء كثير، ومن ثم كانت النوافذ ضيقة أشبه بفتحات السهام (المزاغل) مما يعطى هذا الجزء من المبنى هيئة الحصن.

ومن الطرق الملفتة للنظر فى فن البناء اليمنى طريقة قطع الحجر التى ترجع إلى ما قبل الإسلام حيث كانت الكتل الحجرية تربع بعناية على أوجه خمسة مما كان يستلزم مجهودًا كبيرًا جدًا. ولكن منذ العصور الوسطى صارت الكتل تنحت نحتًا عامًا وتربع على جانب واحد فقط وهو الجانب الذى سيصبح الجانب الخارجى، وهذا الجانب يهذب بقدوم ثقيل (مطرقة) وهذه الطريقة يلزمها مهارة كبيرة جدًا ولكنها تستغرق وقتًا أقل، وتوضع الكتل بحيث يظهر الجانب المربع إلى الخارج، وتثبت من الداخل بواسطة المونة وقطع الأحجار، ومن ثم يبدو الخارج محبوكًا جدًا أما الجانب الداخلى فيكسى بالجص والملاط. وكانت هذه الطريقة مستعملة قبل الإسلام فى المبانى الضخمة مثل السدود وأسوار المدن والتحصينات.

## بيوت مدن المناطق الجبلية

يتمثل فن البناء اليمنى وأجمله فى بيوت صنعاء (لوحة 426) حيث ترتفع هذه البيوت إلى ستة طوابق أو سبعة وأحيانًا تسعة. وليس لفن البناء فى صنعاء شبيه فى العالم. ويرجع طراز البيوت فيها إلى عدة قرون نظرًا للمحافظة على التقاليد وعادات الناس واحتياجاتهم.

وليس للبيوت شرفات (بلكونات)، ويوجد ببعضها مشربيات خشبية دقيقة الصنع. وعلى الرغم من تلاصق البيوت فى الواجهات فإنها تطل من الخلف على بساتين وحدائق، وتخلو الطوابق السفلى من النوافذ المطلة على الطرق.

ويبنى الطابق الأول والثانى من حجر البازلت ويسمى «الحَبَش» ويقطع من جبل نُقُم، ويسمى قاطع الأحجار «الموقِّص»، ويمتاز بالمهارة والدقة، كما يتضح فى الأحجار المستخدمة فى البناء، وفى طريقة تشكيلها وتسويتها. ومما يلفت النظر الأعمدة التى تقام عليها تكاتيب (ترابيع) العنب فى البساتين خارج صنعاء والتى تقام بحجر البازلت وتبدو كأنها عروق أو أعمدة من خشب كما أنها متساوية فى الشكل والطول.

ويبدع البناءون فى صنعاء فى زخرفة العمائر حول النوافذ من الخارج بالجص الأبيض الذى يشكلونه أيضًا زخرفة متصلة على هيئة شريط مستطيل عند اتصال كل طابق بالذى يليه ويسمى هذا الشريط «الحزام».

ويصنع غشاء النوافذ من المرمر ويسمى «القمرى» لأنه يسمح بمرور ضوء القمر إلى داخل الغرف، ويحصل عليه من الجبال المجاورة لصنعاء وخاصة جبل الفَراش، كما يستعمل أيضًا الزجاج الملون العادى.

وكان الطابق الأول فى البيت (لوحات 438 و 439) يستخدم حظيرة للماشية من بقر وماعز وحمير ودواجن وذلك فى بيوت الطبقة المتوسطة.

أما بيوت الأثرياء فبكل منها حديقة وحوض ماء وقاعة كبيرة لاستقبال الضيوف تسمى المفرج وتسمى فى إب المنظرة[(١)].

(١) يوجد فى البيوت الكبيرة فى القرى المصرية حجرة أرضية واسعة يطلق عليها اسم المنضرة ويرجح أن هذه اللفظة تحريف لكلمة «المنظرة».

والمفرج عادة ذو نوافذ كبيرة تصل إلى قرب الأرضية وتقع على ثلاثة جوانب على الأقل.

ويقع المفرج عادة فوق سطح البيت، وله أهمية خاصة فى حياة المجتمع اليمنى وهو ذو وظيفة اجتماعية وثقافية وسياسية وترفيهية إذ يستخدم لاستقبال الضيوف وإقامة الحفلات ومجالس القات، ومن ثم كان موضع العناية إذ يؤثث تأثيثًا حسنًا، وتجمل الواجهة المطلة على الخارج بالزجاج، وتركب بها الستائر الزاهية الألوان، وتسمى النافذة الزجاجية الكبيرة «الجَرْف»، وذلك إذا زودت بضلف (مصاريع) خشبية (شيش).

وفى بيوت الأثرياء يوجد مفرج ثانٍ ويقع فى حديقة الدار حيث تحيط به أشجار الفاكهة المختلفة من مانجو وعنب وتين وباباظ وكذلك أشجار الورد والفل والياسمين والريحان، وأمامه حوض ماء صغير يشبه حمام سباحة صغير.

وتفرش أرضية المفرج بالسجاد أو الحصير وترص الوسائد فى الجوانب، وتوزع عليها المتاكى ليتكىء عليها الضيوف أو المخزنون (متعاطو القات)، وتوضع المداعة (النرجيلة) فى الوسط.

وتشتمل البيوت الكبيرة على حجرة واسعة تسمى ديوان أو المكان الكبير وتستخدم حجرة معيشة عامة أو جماعية يقدم فيها الطعام ويستقبل فيها الأقارب والمعارف المقربون، وبها أيضًا حجرة خاصة لرب البيت تحفظ بها الأشياء الثمينة والكتب والوثائق التى قد يكون بعضها متوارثًا، وهى تمثل المكتبات الخاصة التى اشتهرت بها بلاد اليمن.

ومن الملاحظ أنه كان يضاف طابق أو أكثر يشتمل على حجرات نوم وحجرات معيشة وذلك بحسب زيادة أفراد الأسرة، وهذه الحجرات يدخلها الضوء خلال نوافذ واسعة فى أعلى الجدران تمشيًا مع تقاليد الحجاب.

والطوابق العليا تشتمل على عدد كبير من النوافذ المزخرفة من الداخل والخارج وبأعلاها إما فتحات دائرية صغيرة ذات ألواح مرمر وإما مناطق ذات مشبكات جصية وزجاج متعدد الألوان. وعلى جانبى هذه الفتحات شقوق صغيرة تستخدم فى تصريف الهواء.

وفى أعلى النوافذ من الخارج ظلة خشبية (رفرف) بها زخارف، وكان للنوافذ مصاريع تقفل عليها، وذلك قبل استيراد الزجاج منذ قرنين من الزمان.

وفى أحد الطوابق العليا وربما قرب السطح يوجد المطبخ الذى يشتمل على موقد ضخم مبنى بالطوب يسمى تنور فى صنعاء (ويسمى صَعْد فى تعز).

وفى الطوابق العليا توجد أيضًا غرف النساء والأطفال ونوافذها صغيرة نسبيًا. وفى حوائطها الخارجية توجد مجموعة من الفتحات لتصريف الدخان وكذلك صندوق حجرى مخرم (مشبك) يساعد على دوران الهواء، وتوضع به جرار الماء والطعام.

وتقع الحمامات بين الطوابق وعادة من الطابق الثانى فما فوق.

وتتكون الأسقف من طبقات من الأغصان يفرش عليها طبقة من الطين سمكها حوالى ٣٠سم، وتحملها عروق خشبية سميكة من جذوع الأشجار، مما يزود السقف بمنظر جميل حتى مع طلائه باللون الأبيض. ومن الملاحظ أن عدم انتظامها يكسبها شكلاً ملفتًا للنظر.

ولا يوجد بالمنازل مياه ولا دورات مياه لتصريف المجارى. والمياه القذرة تخرج من فتحة صغيرة فى الجدار وتسيل فى مجرى خاص على الجدار الخارجى على هيئة قنوات طولية وتصب فى حفر صغيرة أسفل الحوائط، وتزال كلما امتلأت.

وتزود هذه القنوات غالبًا بإطارات بارزة من الحجر الداكن وذات هيئة جميلة إلى حد ما.

والدرج واسع ومكون من درجات من حجر البازلت ويتميز بالارتفاع إذ يبلغ ارتفاع الدرجة نحو نصف متر ويدور حول دعامة وسطى وتهويته وإضاءته الخافتة تتم عن طريق نوافذ صغيرة بلا زجاج.

وللبيت اليمنى فى السهول المرتفعة Plateau قاعدة صلبة يبلغ ارتفاعها ما بين ستة أمتار وثمانية، ولا يوجد بها فتحة كبيرة فيما عدا فتحة الباب. وفى أعلى الباب عقد منخفض يعلوه عقد مدبب، وبينهما فتحات صغيرة معقودة لتهوية المدخل.

وفوق هذه القاعدة الصلدة يقوم الجزء العلوى من المبنى، وهو مشيد بالحجر الجيرى أو الآجر وفى بعض الأحيان من لبنات كبيرة. ويمثل هذا الجزء من المبنى السكن الأساسى، ويزود بنوافذ واسعة غنية بالزخارف.

ومن المعتاد وبخاصة فى صنعاء أن يوجد أسطح مدرجة ذات شرفات يصطف أمامها بعرض الواجهة مجموعة من العقود الصغيرة.

وهناك طرز مختلفة لهذا النوع من البيوت التى تشبه الأبراج والتى قد تشتمل على بناءين أو أكثر، وبها فناء صغير يحيط به سور، وتتصل هذه المبانى المستقلة ـ والتى يسكنها أسرة واحدة ـ بعضها ببعض بساباط عند الطوابق العليا، وفى معظم الأحيان تمثل هذه المبانى مراحل مختلفة من البناء وذلك بحسب الظروف العائلية المتطورة وزيادة عدد أفراد الأسرة.

وتجمع هذه المبانى دائمًا بشكل جميل وانسجام رائع.

ويوجد دائمًا فى البيوت ذات الحدائق والبيوت الكبيرة فى القرى والريف مفرج فى الطابق الأرضى عبارة عن حجرة مستطيلة ذات نوافذ كبيرة على الجوانب الطويلة تطل على بائكة أو ظلة خارجية، وقد تكون هذه الحجرة منفصلة عن باقى البيت، وأمامها حديقة ونافورة فى معظم الأحيان. وقد يغنى هذا النوع من المفارج عن المكان الكبير، ولكنه قد يوجد فى أكثر الأحيان الاثنان معًا: المفرج والمكان الكبير.

والأثاث فى البيت اليمنى التقليدى قليل، ومنه صناديق ودواليب داخل الحائط يوجد منها اثنان فى المتوسط فى كل حجرة لهما أبواب مزخرفة بالزجاج الملون.

وبالأثاث الخشبى زخارف محفورة حفرًا دقيقًا وكذلك الباب الضخم ذو المطرقة الحديد والأبواب الداخلية التى تفتح على الحجرات المهمة، والمصاريع فى الطوابق العليا.

ويتميز الحرفيون اليمنيون بالمهارة والإبداع.

والبيوت الكبيرة غنية بالزخارف الداخلية ولا سيما فى حجرات الاستقبال والأرفف الجصية التى توجد حول الحوائط على ارتفاع حوالى مترين، ويتخلل الجدران البيضاء هنا وهناك دخلات ذات إطارات تحيط بالدواليب والأبواب (مشكاوات). وتتميز الأرفف ببساطة التصميم وتحمل على كوابيل

محفورة حفرًا جميلاً مما يقلل من تأثير امتداد الحائط الخالى من الزخارف. ويبلغ عمق هذه الأرفف حوالى ٢٠سم، ويوضع عليها تحف صغيرة. وفى بيوت الأثرياء تزخرف الجدران برسوم نباتية وآيات قرآنية مكتوبة بخط جميل بارز.

وزخارف البيوت من الخارج يغلب عليها البساطة ولكنها فى الوقت نفسه ملفتة للنظر، وجميع الزخارف البارزة تطلى بلون أبيض يجدد موسميًا.

ومن المميزات المهمة فى البيوت والمساجد التقابل بين الحجر الرملى الأصفر والبازلت الداكن (الحبش) الذى يستخدم لحواف الأسقف ولأعتاب الأبواب والنوافذ والإطارات والكرانيش، وهذه العناصر تبرز عن الجدران الفاتحة، وتزودها فى الوقت نفسه بمظهر خفيف يقضى على الملل الذى قد يسببه استمرار استخدام الحجر الرملى، وكذلك يقلل من روح الثقل والضخامة التى يتسم بها المبنى.

ومن البيوت المشهورة فى اليمن قصر الحمد فى صنعاء (لوحة 437) وقد أصبح يستخدم فندقًا فى سنة ١٩٧٢. وكان قصر الإمام السابق وتتضح فيه مميزات العمارة والزخارف اليمنية التقليدية التى لا تزال مبانى صنعاء محتفظة بها فضلاً عن عظمة الفن المعمارى اليمنى الأصيل. وقصر الحمد مبنى مرتفع من سبع طبقات ويغلب على زخارف الواجهة اللون البنى والأصفر الداكن، ويعلو النوافذ أقواس بها أشكال هندسية ذات لون أبيض. ويمتد بعرض الطابق الخامس والسادس شريط زخرفى باللون الأبيض يشتمل على وحدات هندسية متكررة. وللمبنى سطح واسع يصلح لإقامة الحفلات والأعياد.

ومن العائلات التى اشتهرت فى فن البناء العالى فى صنعاء الحيمى والقصعى السنبانى. ويقولون إن صنعاء أول بلد فى العالم عرفت ناطحات السحاب إذ أن قصر غمدان كان يرتفع ٢٠ طابقًا وفيه يقول الشاعر:

ما زال سام يرود الأرض مطلبًا
لطيب خير بقاع الأرض يبنيها

حتى تبوأ غمدان وشيدها
عشرين سقفًا يناغى النجم عاليها

فإن تكن جنة الفردوس عالية
فوق السماء فغمدان يحاذيها

## بيوت تهامة (لوحة 461)

عبارة عن كوخ من الخشب والقش يسمى العش ويصنع من أغصان الشجر وأوراق الدوم (الجريد) وهو يشبه إلى حد كبير منازل الرعاة والفلاحين فى إفريقيا وتعرف فى جنوب السودان باسم «الحلة».

والكوخ حجرة واحدة اتساعها ما بين ٤ و ٧ أمتار أو أكثر وطريقة بنائها كما يلى:

١ ـ يقام جدار منتصب على هيئة مربع أو مستطيل أو دائرة ارتفاعه حوالى مترين والشكل الدائرى هو الغالب.

٢ ـ يركب فوق الجدار جدار ثان مائل على هيئة هرم أو مخروط يرتفع بضعة أمتار ويصنع من القش ويكسى من الداخل بجص طينى ذى لون أصفر. وفى الغالب تقوم السيدات بزخرفة القشاش من الداخل بزخارف بسيطة جميلة إذ تغطى السقف والجدران برسوم أدوات المطبخ والحيوانات والنباتات ويسمح القشاش بمرور الهواء داخل الكوخ ويلطف حرارة الجو ولذا يعمد أصحاب البيوت الحجرية فى

المدن الساحلية مثل الحديدة والمخا إلى إقامة القشاش (العشش) فوق سطوح المنازل لينامو فيها ليلاً هربًا من غرف المنزل الحجرية الرطبة الحارة.

والقشاش قليل التكاليف ولكنه عرضة للحريق وقد يأوى الحشرات مثل العقارب والثعابين ويستغرق إقامته يومين أو ثلاثة ويبنيه متخصصون.

## بيوت الفلاحين في قرى المناطق الجبلية

تبنى عادة من الحجر أو الطين ومن دور واحد به فناء متسع للماشية والدواجن وحجرة أو عدة حجرات.

ولا توجد دورات مياه والنوافذ مرتفعة عن الأرض للحجاب.

## البيوت بمدن الساحل (مثل الحديدة)

ليس لها طابع خاص إذ تجمع بين طرز حبشية وتركية وهندية وفارسية وهى بسيطة ومتداعية وقديمة أثرت عليها الرطوبة والحرارة حتى صارت أبوابها ونوافذها كأنها لا لون لها وقد زال طلاء واجهات المنازل ومآذن المساجد غير مرتفعة وليس فيها إبداع هندسى.

وأما المخا وهى المدينة الساحلية الثانية فتكاد تكون خرابًا لقلة عدد منازلها وقلة سكانها.

# السماسر اليمنية

السمسرة (لوحات 440 - 442) تشبه الخان فى الشرق الأوسط وهى على نوعين ففى المدن عبارة عن مبنى كبير يشتمل على عدة أقسام، الغرض منه إيواء الرجال والحيوان وخدمة القوافل عند قدومهم إلى المدينة للتجارة أو التبادل أو لقضاء أية مصالح مما يستدعى إقامتهم عدة أيام. ويوجد فى المدينة الكبيرة عدد كبير من السماسر وهى دائمًا تقام فى طرف السوق. وبالسمسرة حجرة كبيرة فى نهايتها لإيواء الحيوان، وهناك حجرات صغيرة تفتح على المدخل الرئيسى لرجال القافلة حيث يأكلون وينامون ويستقبلون العملاء وفى حالات نادرة حين تكون السمسرة كبيرة نجدها تتألف من طابقين أو أكثر وفى هذه الحالة يخصص الطابق الأرضى للحيوانات.

ويوجد بالقرب من الباب موقد النار حيث يعد القيمون الشاى والقشر (القهوة) وفحم المداعة (النرجيلة).

ومن حيث أسلوب البناء ليس للسمسرة بالمدينة مميزات خاصة إلا أنها تبدو صارمة إذا ما قورنت بمنظر البيوت كما أنها تفتقر إلى الزخارف الجصية التى تميز البيوت. وقد توجد السماسر داخل أسواق المدن أو خارج أسوارها كما هى الحال فى إب حيث يوجد خارج إب القديمة حى حديث لا يزال يسمى السماسر.

والنوع الثانى من السمسرة يوجد على طول طرق القوافل ويسمى السبيل أو السقف وهو أصغر من حيث الحجم من سمسرة المدينة وبسيط فى مظهره من الخارج وكان يشيد لإيواء المسافرين على طول طريق القوافل كاستراحة لمدة قصيرة.

والسبيل يبنى عادة تطوعًا بواسطة المجتمع وفى حالات نادرة بواسطة أفراد يهبونه لخدمة أبناء السبيل من باب التقوى. والأسبلة كثيرة نوعًا ما وهى من المعالم النمطية فى الريف اليمنى. والسبيل بناء من الحجر ويتألف من حجرة واحدة ضخمة مستطيلة ذات مدخل معقود (مؤطر) يوجد عادة فى أحد الجانبين القصيرين، وتحمل السقف عقود ثقيلة مستعرضة، والسقف يتكون بدوره من أعتاب حجرية قصيرة ذات جوانب أربعة ويكمل التسقيف بأحجار عريضة غير مهذبة تغطى بطبقة سميكة من الطين. وأحيانًا تكسى الجدران من الداخل بكسوة سانجة من الجص الطينى.

وبما أن السبيل لا توضع له حراسة فإنه خالٍ تمامًا من أى أثاث منقول وحتى ليس له باب ومن ثم فإنه يلاحظ أن يكون المدخل

دائمًا بالجانب البعيد عن مهب الريح البارد.

وعند السبيل يوجد غالبًا حوض مياه تشرب منه الحيوانات ويستخدمه المسافرون فى التطهر والوضوء. وفى بعض الأحيان لا يوجد حوض ولا سيما فى المناطق التى تكثر فيها الأسبلة بصفة خاصة، ومن الواضح أن بعض الأسبلة مخصص فقط للإقامة المؤقتة أو كمأوى من العواصف والأمطار التى تستمر فترة قصيرة ويسمى فى بعض المناطق الحيوية الصُّبل ومن ثم فإن الأحواض تخدم احتياجات ثانوية أكثر منها أساسية ومن أسباب ذلك أن الأمطار التى يمكن أن تملأها لا تحدث إلا فى فترات قصيرة من السنة.

وفى السهل بين عَمران وَرْيدة شمال صنعاء عدد من الأسبلة الموجودة تحت الأرض وقد صنعت هذه الأسبلة لتوفير الجهد فى استخدام الأحجار التى يندر وجودها فى هذه المنطقة واستعيض عن ذلك بحفر حجرة السبيل تحت الأرض بطولها تقريبًا ولا يبنى غير الجزء الأمامى والمدخل وهذا الجزء من السبيل يعمل منحدرًا حتى يتقابل مع الجزء الأسفل الموجود تحت الأرض. وسماسر القوافل ظلت تبنى فى بلاد اليمن حتى عهد قريب وتوقف بناؤها منذ عدة عقود ذلك أن استخدام السيارات جعل هذا المأوى غير ضرورى فى الوقت الحاضر. ومن المتعذر تتبع تواريخ الأسبلة ولكنها من المؤكد أنها ترجع إلى تقاليد قديمة جدًا.

ومن حيث طريقة بناء الجدران يمكن مقارنتها بالحوائط الساندة للمدرجات الزراعية، وربما يمكن مقارنة الأسقف بالأسقف الحجرية البحتة فى المواقع النبطية فى المراكز البارثية فى شمال العراق. وليس فى ذلك ما يثير الدهشة ذلك أن الأسبلة عبارة عن مبانٍ نشأت على طول طرق القوافل التابعة لنظام الطرق الهائل فى الشرق الأوسط.

ومن الملاحظ أن الأحواض وغيرها من المنشآت التى يقصد منها تخزين المياه وتوزيعها بصفة عامة ترجع إلى أصول قديمة وقد ثبت ذلك بالنسبة لعصر ما قبل الإسلام بالأعمال المائية الضخمة فى جنوب الجزيرة العربية ولا يزال هناك عديد من الأحواض وتوجد أيضًا أحواض طبيعية تتجمع فيها المياه التى تنساب على السفوح المستحدثة. وهناك نماذج كثيرة لخزانات ترجع إلى ما قبل الإسلام قد رممت ولا تزال مستخدمة مثل خزان طيبة بالقرب من صنعاء بالإضافة إلى خزانات أحدث استخدمت بصفة رئيسية لأغراض الريّ ولا تزال توجد فى الريف وفى القرى.

# الآثار الإسلامية حلقة أخيرة في تراث سوريا(*)

فى سنة ١٩٤٩ اكتشف فى أوغاريت (رأس الشمرة) فى شمال سوريا رقيم صغير من الفخار يرجع إلى القرن الرابع عشر قبل الميلاد عليه أبجدية تتألف من ثلاثين حرفًا ربما كانت أقدم أبجدية معروفة حتى اليوم. وليس من شك فى أن ابتكار أبجدية تتألف من عدد قليل من الحروف يعتبر من أعظم الابتكارات التى توصلت إليها البشرية على طول التاريخ: إذ أنها تساعد على تيسير الكتابة وتعلمها، ونشر المعارف وحفظها وتوارثها، وسهولة التفاهم بين البشر، وبالتالى تؤدى إلى نمو الحضارة وارتقائها.

ومن المسلم به أن التوصل إلى الحروف الأبجدية فى سوريا لم يكن من قبيل الصدف، بل كان من غير شك ثمرة لما خبرته هذه المنطقة بحكم ظروفها الجغرافية من أحداث ذات مغزى حضارى كبير أعدت قاطنيها ليكونوا أهلاً لمثل هذا الابتكار ذى الأثر الخطير فى حياة البشر: إذ كانت سوريا بمثابة القلب بين أقطار العالم تنتقل إليها منجزاته الحضارية حيث تنصهر وتنضج ممتزجة مع منجزاته هو نفسه، ثم ترتد سائغة فترتوى بها الأقطار الأخرى والشعوب.

فإذا كان فضل اختراع الكتابة ينسب إلى مصر والعراق فقد كان لسوريا فضل تطوير هذا الابتكار إلى أبجدية ذات عدد محدود من الحروف. ومن المحتمل أن هذا الابتكار كان ذا أثر مباشر فى الطفرة الحضارية التى أحرزها الإغريق إذ لم يلبث هؤلاء بعد أن انتقلت إليهم فكرة الأبجدية على يد الفينيقيين أن انتجوا حضارة راقية صارت من الأسس المهمة التى قامت عليها حضارات البشر فيما بعد.

هذا ولم تكن سوريا منطقة استقبال وصهر وإساغة للمنجزات البشرية فحسب بل كانت أيضًا منبعًا أصيلاً لكثير من المبتكرات الحضارية منذ أقدم العصور. ولقد عثر فى بعض أجزاء من سوريا على آثار لإنسان العصر الحجرى القديم والحديث مما يدل على أن هذه المنطقة كانت مأوى للبشرية منذ طفولتها. وفى سوريا بدأ استئناس الحيوان حيث كانت هذه المنطقة مرتعًا لأنواع كثيرة من الحيوان قابلة للترويض، ومن ثم زاول الإنسان فيها منذ وقت مبكر

(*) بحث بندوة عن سوريا بكلية الآداب جامعة القاهرة سنة ١٩٦٠.

حياة الرعى. ونظرًا إلى أنه كانت تنمو فى هذه المنطقة نباتات مفيدة صالحة للإنبات مثل القمح والشعير فقد تهيأت الظروف للإنسان فى سوريا أن يكون من أوائل من زاول نوعًا من الزراعة فى الشرق الأدنى. وأدت مزاولة الزراعة إلى حياة الاستقرار، وقد أثبتت حفائر رأس الشمرة فى شمال سوريا أن الإنسان كان يعيش حياة الاستقرار فى سوريا فى الألف الخامس قبل الميلاد، وفى سوريا وبصفة خاصة فى شمالها اكتشفت أوان فخارية ترجع إلى حوالى سنة ٥٠٠٠ قبل الميلاد وما بعدها مما يشهد باكتساب الإنسان فى هذه المنطقة لبعض المهارات اليدوية فى عصر مبكر. وفى أواخر الألف الخامس وأوائل الألف الرابع اكتسب الإنسان فى سوريا ذوقًا فنيًا إلى جانب الخبرة العملية كما يتضح من الفخار الذى كشفت عنه حفائر تل خلف على نهر الفرات.

ولم يمضِ وقت طويل على معرفة الإنسان للفخار حتى توصل أيضًا إلى استغلال البرونز. وكما كان الحال فى العصر الحجرى الجديد ظلت سوريا أيضًا فى عصر البرونز المركز الحضارى الرئيسى فى الشرق الأدنى.

وباستخدام المعادن بدأ الإنسان السورى يتعرف على بعض الفنون التطبيقية والتشكيلية.

وفى نهاية الألف الرابع قبل الميلاد كانت صناعة الفخار ذى الطلاء الملون قد انتقلت من سوريا إلى كريت. وأدى تطور صناعة المعادن والفخار المطلى فى عصر البرونز إلى ظهور التبادل التجارى بين القرى والمدن فى سوريا نفسها من جهة، ثم نمو العلاقات الاقتصادية بين سوريا ومصر والعراق من جهة أخرى.

ولقد تضافرت الوثائق التاريخية مع الآثار التى كشفت عنها أعمال الحفر فى التلال والمدن القديمة فى التعرف على التراث الحضارى للشعب السورى. ومن الثابت أن سوريا استقبلت موجات متتالية من البشر من جميع الجهات، غير أن أبقى هذه الهجرات أثرًا كانت تلك القادمة من شبه الجزيرة العربية: إذ طبعت هذه الهجرات سوريا بالطابع العربى منذ فجر التاريخ، ولأمر ما اتخذت الدولة العربية فى صدر الإسلام دمشق عاصمة لها.

وقد كشف فى مدينة مارى الواقعة قرب البوكمال على الشاطىء الغربى من نهر الفرات عن بقايا تراث لشعب سامى أطلق عليه السومريون اسم الأموريين بمعنى الغربيين وذلك حسب موطنهم بالنسبة لهم.

وكان هذا الشعب على صلة بالحضارة الاكادية التى ازدهرت فى بلاد العراق فى الألفين الثالث والثانى قبل الميلاد. واتضح من آثار الأموريين أنهم كانوا على مستوى لا بأس به من الحضارة: إذ كشفت أعمال الحفر الأثرى عن قصر ملكى كان يشتمل على فناء يحف به القاعات العديدة، بالإضافة إلى مطبخ ومكاتب للإدارة ومدارس ومعابد كما كانت جدران القصر مزخرفة بألواح جصية ملونة مما يدل على تقدم فن الزخرفة.

وكان فى الإمكان استخلاص مجموعة كبيرة من التماثيل الحجرية نقش عليها أسماء أصحابها بالخط المسمارى، وتشهد بالمستوى الجيد الذى بلغه فن النحت فى هذا العصر. ومن أشهر هذه التماثيل تمثال الملك ايتدر شاماغان المحفوظ فى المتحف الوطنى

فى دمشق، وتمثال ربة الخصب والنبوغ المحفوظ فى متحف حلب. وعثر فى مارى أيضًا على مجموعة كبيرة من الرقم الفخارية المشتملة على كتابات بالخط المسمارى استطاع العلماء فى ضوئها أن يتعرفوا على كثير من مظاهر هذه الحضارة وأحداث التاريخ القديم. ومما تجدر الإشارة إليه أن الوثائق الأثرية التى كشف عنها فى مارى أفادت فى تأريخ حكم حامورابى الذى اعتمد عليه العلماء فى وضع التسلسل الزمنى الصحيح لتاريخ العراق القديم، مما ساعد بدوره على تحديد التاريخ القديم فى مصر فى عصر الفراعنة.

وبالإضافة إلى ذلك كشفت الدراسات وأعمال الحفر الأثرى فى شمال سوريا عن آثار الحيثيين الذين تكونت حضارتهم فى آسيا الصغرى فى الألف الثالث والثانى قبل الميلاد، واتضح من هذه الآثار التى عثر عليها فى قرقميش (جرابلس) وغوزانا (تل خلف) وحماة وقادش (تل النبى مند) تأثر الحيثيين بالعقائد السورية والفن السورى.

وفى أواخر الألف الثانى وأوائل الألف الأول قبل الميلاد امتدت الحضارة الآشورية (لوحات 1269 و 1270) إلى شمال سوريا حيث خلفت تراثًا عثر على بعض آثاره فى تل برسيب (تل احمر) وحداتو (أرسلان طاش)، وقد نقلت هذه الآثار إلى متحف حلب.

وإذا اعتبر التراث الآشورى من الحضارات الوافدة فإن سوريا كانت موطنًا أصيلاً لحضارة متقدمة كان لها دورها الكبير فى تطور الحضارة البشرية عامة، ونعنى بذلك حضارة الكنعانيين والفينيقيين. فمنذ الألف الثالث قبل الميلاد ساد الكنعانيون فى سوريا بأقسامها الساحلية والوسطى والجنوبية، ثم اقتصر نفوذهم فى الألف الثانى على الساحل حيث أطلق عليهم اليونان اسم الفينيقيين. وأسسس الفينيقيون دويلات مدن على ساحل البحر الأبيض المتوسط كان من أشهرها أوغاريت (رأس الشمرة) حيث عثر على آثار كثيرة يتضح منها تقدمهم فى فن العمارة والنحت والفنون التطبيقية ولا سيما صناعة العاج والفخار والمعادن. ومارس الفينيقيون أعمال التجارة وأشرفوا على التبادل التجارى فى حوض البحر الأبيض المتوسط، وكانوا بذلك واسطة نقل المنجزات الحضارية بين أقطاره مثل سوريا ومصر وبلاد الإغريق. وليس من شك فى أن أعظم ما قدمه الفينيقيون للبشرية هو توصلهم إلى ابتكار أبجدية من عدد محدود من الحروف كما سبق أن ذكرنا، وقد اكتشف برأس الشمرة عن أبجديتين إحداهما من ٣٠ حرفًا وتكتب من اليسار إلى اليمين والأخرى من عدد أقل (ما بين ٢٢و ٢٥) وتكتب من اليمين إلى اليسار. ويبدو أن الأبجدية الأولى هى التى إقتبسها الإغريق. كما أنه من المحتمل أن الأبجدية الثانية تأثرت بطريقة الآراميين فى كتابة لغتهم من اليمين إلى اليسار.

والآراميون شعوب عربية كونت دويلات فى سوريا الداخلية والشمالية، وكان أهمها وأقواها دمشق التى امتد نفوذها إلى البقاع غربًا وفلسطين والأردن جنوبًا. وقد عثر فى أحد المداميك السفلية فى جدار الجامع الأموى فى دمشق (لوحات 495 ـ 501) على لوحة من حجر البازلت عليها نحت بارز يمثل كائنًا خرافيًا له رأس إنسان وجسم أسد وجناحا نسر ويجمع بين ملامح مستمدة من الفن الفرعونى والآشورى (لوحات 1269، 1270) ومن المرجح أن هذه اللوحة كانت

أصلاً فى معبد حدد الآرامى الذى شيد فى البقعة نفسها فى القرن التاسع قبل الميلاد، ثم بنى على أنقاضه فى العهد الرومانى معبد جوبيتر الدمشقى الذى حول بدوره إلى كنيسة يوحنا المعمدان فى العصر البيزنطى، وفى مكانها شيد الجامع الأموى.

وإذا كانت سوريا اقتصر دورها حتى ذلك الوقت على الجوانب الحضارية، فقد أخذت فى العصر الهلينستى تبرز قوة سياسية لها أهميتها بالإضافة إلى ثقلها الحضارى الكبير. ويبدأ تاريخ سوريا الهلينستية بالنصر الحاسم الذى أحرزه الإسكندر الاكبر على الفرس سنة ٣٣٣ق.م. فى شمال سوريا حيث أسس مدينة الإسكندرونة. وبعد وفاة الإسكندر استطاع أحد قواده: سلوقس نيكاتور (٣١٢ ـ ٢٨٠ق.م.) أن يسيطر على سوريا وأن يؤسس فيها الأسرة السلوقية التى حكمت سوريا حوالى ٢٥٠سنة، وامتد نفوذها فى بعض الأحيان إلى حدود الهند شرقًا وإلى آسيا الصغرى شمالاً.

ومما ساعد على استيطان الحضارة الإغريقية فى أقطار الشرق الأوسط وبخاصة سوريا أن هذه الحضارة، رغم طابعها الفريد كانت قد قامت أساسًا على تراث استمدته من هذه الأقطار ولا سيما العراق وسوريا ومصر، ومن ثم كان من المتيسر أن تمتزج هذه الحضارة بتقاليد هذه الاقطار الشرقية، وتؤلف حضارة ذات طابع متميز اصطلح على تسميتها بالحضارة الهلينستية تمييزًا لها عن الحضارة الإغريقية فى أوربا التى اصطلح على تسميتها بالحضارة الهلينية.

وكان من أهم منجزات الأسرة السلوقية هو إنشاء تقويم أساسى عام اتخذته أقطار الشرق الأدنى ويبدأ أول أكتوبر سنة ٣١٢ق.م. غير أن أهم المنجزات الحضارية التى تنسب إلى السلوقيين هو تأسيس المدن على نمط ما فعله الإسكندر الأكبر الذى يقال إنه أسس نحو سبعين مدينة فى الأقطار التى فتحها. وأسس سلوقس نيكاتور عشرات المدن منها حوالى ست عشرة مدينة سماها باسم أبيه انطيوخس منها مدينة أنطاكية التى صارت عاصمة السلوقيين، كما أسس أيضًا تسع مدن تحمل اسمه هو نفسه، وخمس مدن على اسم أمه لاودقيا وثلاثًا باسم زوجته الفارسية أپاما. وإذا كان بعض هذه المدن قد بقى حتى العصر الحديث مثل أنطاكية واللاذقية، فإن بعضها لم يبق منه الآن غير تل أثرى، أو تقلص إلى قرية صغيرة كما هى الحال بالنسبة لمدينة أپاميا التى أطلق عليها العرب اسم أفاميه؛ إذ صارت مجرد قرية صغيرة تسمى قلعة المضيق.

ومن المدن التى حظيت بعناية فى هذا العصر مدينة حلب التى جددت وأطلق عليها اسم بيروا، ومدينة دورا أوروبوس على الفرات بالقرب من قرية الصالحية الحالية.

ومهما يكن من أمر فإنه بفضل أطلال المدن القديمة المندثرة، وما كشفت عنه أعمال الحفر الأثرى، صار فى الإمكان التعرف على هذا العصر وآثاره فى سوريا التى يعزى إليها كثير من الفضل فى المحافظة على التراث الهلينى وتطعيمه بروح الشرق ثم نقله إلى العرب.

وكانت المدينة الهلينستية تتميز بشوارعها المستقيمة التى تتقاطع فى زوايا قائمة بحيث تقسم المدينة إلى مناطق مربعة شبه متساوية. وكان للمدينة ميدان رئيسى (أغورا) يقع فى وسطها تحف به المعابد.

وكشف فى دورا أوروبس أو الصالحية عن ميدان مساحته ٢٦٦٩٠ مترًا مربعًا، فى حين كان عرض شارعها الرئيسى ٣٥ مترًا.

وعلى الرغم من استيلاء الرومان على سوريا سنة ٦٤ق.م. فإنها بقيت محتفظة بطابعها الهلينستى، كما ظل لها أثرها الواضح فى مجال السياسة والحضارة والفن على السواء. وانجبت سوريا أسرة جلس بعض أفرادها على عرش الأمبراطورية الرومانية نفسها. وكانت ربة هذه الأسرة هى جوليا دومنا Jolia Domna ابنة أحد الكهنة فى حمص وزوجة الامبراطور سبتميوس سيفيروس Septimius Severus. وبعد وفاة سبتميوس نصب ابنها كراكلا على عرش الامبراطورية، وبعد قتل كراكلا استطاعت عمته السورية الأصل أن تتخلص من خلفه، وتولى أحد أحفادها عرش روما وهو إيلاجابالوس، وكان أبوه من أفاميه ويقال إنه ولد فى حمص وقد رفع هذا الامبراطور الآلهة السورية فوق باقى الآلهة الرومانية، ثم خلفه إليكساندر سيفيروس أحد أقربائه، وكان أبوه سوريًا وهو الذى حقق فى سنة ٢٣٣م نصرًا باهرًا على الفرس ثم لم يلبث أن توفى سنة ٢٣٥.

ولم يمضِ عشر سنوات حتى اعتلى عرش الامبراطورية الرومانية سورى آخر هو فيليب الذى لقب بالعربى. وقد ولد فيليب فى إحدى قرى حوران وتخلق بأخلاق أهلها، ونشأ فارسًا ذكيًا، وفى عهده احتفلت روما بعيدها الألفى مما أتاح لأهل روما فرصة التمتع بالكرم العربي: إذ أغدق عليهم بهذه المناسبة الخيرات والمبرات حتى أصبحت هذه الأعياد مثلاً يضرب حين الاستشهاد بالجود. وذكر أرستيرس هذا الامبراطور قائلاً: «إنه كان امبراطورًا عادلاً مؤمنًا وأنه خير رجل يمكن أن نجده داخل حدود الامبراطورية».

وبمجرد تولى فيليب عرش الامبراطورية فى سنة ٢٤٤م عنى بالقرية السورية التى كانت مسقط رأسه فوسعها وعمرها وحولها إلى مدينة كبيرة أطلق عليها اسم فيليبوبوليس Philippopolis ثم صارت تعرف باسم شهبا. وعثر فى أطلالها على كثير من الآثار التى تشهد بما بلغته من رقى وتحضر.

وبالقرب من شهبا توجد أطلال مدينة بصرى (لوحة 491) التى ربما كانت أهم المدن فى العصر الرومانى، وقد استولى عليها الرومان فى سنة ١٠٥م ثم صارت عاصمة للولاية العربية وحظيت بعناية خاصة فى عهد الامبراطور تراچان حيث وسعت وحصنت وأطلق عليها اسم نوفا تراجانا بوسترا Nova Trajana Bostra. وكانت بصرى تقع بين طرق القوافل القادمة من دمشق والبحر الأبيض المتوسط والبحر الأحمر والخليج العربى (لوحة 393). وعنى الرومان بتعبيد الطرق المؤدية إليها مما أدى إلى ازدهارها ونمو تجارتها. وبلغت بصرى فى العصر الرومانى درجة من الرخاء لم تبلغه فى عصر آخر، وإن ما بها من آثار ترجع إلى هذا العصر لأكبر شاهد على ذلك. ومن أهم هذه الآثار المدرج الرومانى وقوس النصر والقلعة.

ومن المدن التى تدين بأهميتها لهذا العصر أيضًا مدينة تدمر (لوحة 528)، وتمثل آثارها الامتزاج الرائع بين الفنون المحلية والفن الإغريقى الرومانى والفن الفارسى. وكانت أطلالها من الفخامة بحيث نسب الإخباريون العرب بناءها إلى جن سليمان عليه السلام. وكانت تدمر فى القرن الثانى

بعد الميلاد تقع بين امبراطوريتين كبيرتين هما الامبراطورية البارثية الفارسية والامبراطورية الرومانية. ونظرًا لموقعها فى قلب الصحراء ظلت بعيدة عن سيطرة أى من الدولتين. واستغل أهلها موقعها المتميز بين طرق القوافل التى تعبر الصحراء من الشرق إلى الغرب ومن الشمال إلى الجنوب (لوحة 393) فأشرفوا على هذه الطرق، وعملوا مرشدين للقوافل وحماة لها، وجنوا من وراء ذلك ثروات طائلة ساعدت المدينة على أن ترقى بصناعاتها، وقد عثر على نقش مؤرخ سنة ٢٥٨ يشير إلى وجود نقابة لصناع يصوغون الذهب والفضة، كما يتضح من اكتشاف سد طوله حوالى نصف كيلومتر أقيم بين تلين عدم إهمالها للزراعة. وكان من نتيجة ذلك كله أن صارت تدمر من أغنى المدن فى الشرق الأدنى.

غير أنه لم تلبث تدمر أن اعترفت بالسيطرة الرومانية التى كانت فى معظم الأحيان مجرد سيطرة إسمية وفى الوقت نفسه لم تقلل من أهميتها بل على العكس أدت إلى ازدياد رخائها أكثر من قرن من الزمان. وفى النصف الثانى من القرن الثالث بعد الميلاد جلس على عرش تدمر حاكمان عربيان هما أذينة ثم أرملته الزباء التى استقلت عن الرومان باسم ابنها، وبسطت سيطرتها على سوريا كلها وجزء من آسيا الصغرى وشمال شبه الجزيرة العربية ووصلت جيوشها سنة ٢٧٠م إلى الإسكندرية فى مصر. ولكن لم تلبث تدمر أن ارجعها الرومان إلى حكمهم، ثم دمروها وأسروا ملكتها. وتقوم أطلالها الآن وسط الصحراء حيث تجتذب إليها عشاق الآثار من كافة أنحاء العالم. ومن أبرز معالمها الأثرية معبد بعل، وأمامه العقد الفخم الذى تبتدىء منه البائكة العظيمة وكانت تحف بالشارع الرئيسى بالمدينة الذى يبلغ طوله أكثر من ١٢٠٠متر، وتتفرع منه الشوارع الجانبية. ووصلنا من أعمدته حوالى ١٥٠ عمودًا لمعظمها تيجان كورنثية. ومما يلفت النظر أن بأبدان هذه الأعمدة نتوءات كان يوضع عليها تماثيل الشخصيات ذات الأثر فى حياة المدينة. ومن آثارها أيضًا القبور التى ترتفع خارجها أشبه بأبراج عالية، وتتألف من طبقات تشتمل كل منها على حجرات، ويزين جدرانها زخارف ملونة ومنحوتات تمثل المتوفين.

ويمثل أسلوب الصور الجدارية فى تدمر مرحلة انتقال بين الفن السامى القديم فى آشور وبابل وفينيقيا وبين الفن المسيحى المبكر، ويمكن أن نلحظ فيها بداية تأثر التصوير الإغريقى الرومانى بالفنون الشرقية مما مهد الطريق لنشأة الفن المسيحى فى الدولة البيزنطية.

وقبل تدمير تدمر بحوالى ثلاثة قرون ظهرت المسيحية وأقبل السوريون على اعتناقها وكان لهم مواقف مشهودة فى نشرها والدفاع عنها. ففى سوريا كانت أول المراكز التى نظمت فيها الدعوة إلى المسيحية ونعنى بذلك مدينة أنطاكية التى صارت العاصمة الوحيدة للمسيحية بعد تدمير القدس فى سنة ٧٠م، ومن أنطاكية خرج المبشرون بالمسيحية إلى سائر الأنحاء وعلى رأسهم القديس بولس. وفى الصالحية (دورا أوروبس) شيدت فى سنة ٢٣٢م كنيسة تعتبر أقدم كنيسة كشفت عنها أعمال الحفر حتى اليوم فى سوريا فى العصر البيزنطى، وزاد نفوذ الكنيسة المسيحية فى العصر البيزنطى وانتشرت فى سوريا الرهبنة، وأقبل السوريون على بناء الكنائس

والأديرة ولا يزال كثير منها باقيًا حتى اليوم: بعضها مجرد أطلال، والبعض الآخر قد نالته يد التجديد والتعمير. ومن أشهرها آثار الصالحية ومعلولا وكنائس الرصافة وكنيسة قلب لوزة قرب حلب ودير السيدة فى صيدنايا حيث يوجد الغار وفيه صورة السيدة العذراء، وكنيسة قنوات التى ترجع إلى القرن الخامس ويتمثل فيها الفن البيزنطى برواقها الجميل وبابها الفخم.

ومن هذه الآثار المسيحية ما يحكى صفحات مشهودة فى تاريخ المسيحية مثل آثار قلعة سمعان التى تحيى ذكرى رهبنة سمعان العمودى الذى اعتصم متعبدًا فوق عمود مرتفع فى هذه المنطقة المنعزلة. وتكريمًا لهذا القديس أمر الامبراطور البيزنطى زينو فى سنة ٤٩٠م أن تشيد حول العمود كنيسة تعتبر من روائع العمارة البيزنطية، ولا تزال آثارها باقية حتى اليوم.

وبظهور الإسلام قامت سوريا بدور كبير فى تكوين حضارته: إذ صارت دمشق عاصمة الخلافة الأموية ذات الطابع العربى (٦٦١ ـ ٧٥٠م) (لوحات 492 ـ 512) وامتد نفوذها شرقًا إلى حدود الهند وتخوم الصين، وغربًا إلى المحيط الأطلسى وجبال البرانس، وسيطرت على معظم أقطار العالم المتحضر فى ذلك الوقت، وفى عهد الدولة الأموية تم تعريب الدواوين وسكت عملة عربية صميمة (لوحات 1067 ـ 1068) وأصلح النظام المالى ونظم البريد (لوحة 1629) وبذلك استقرت نظم الدولة العربية الإسلامية. وفى سوريا فى العصر الأموى بدأ يتشكل أول طراز فنى إسلامى هو الطراز الأموى الذى قام على أساس من تقاليدها الفنية السابقة ومن روح الإسلام والطابع العربى ومستمدًا فى الوقت نفسه من تراث الأقطار الأخرى التى وفد صناعها وفنانوها إلى دمشق عاصمة الخلافة ليسهموا فى مشروعاتها العمرانية ومنجزاتها الصناعية والفنية. وصار هذا الطراز العربى الأموى طرازًا دوليًا انتشر فى سائر أنحاء الدولة الإسلامية. فعلى نمط الجامع الأموى فى دمشق الذى شيد فى عهد الوليد بن عبد الملك (٧٠٥ ـ ٧١٥م) (لوحة 492) بنيت معظم المساجد فى ذلك العصر ومن ثم الطراز الرئيسى لعمارة المسجد فى الإسلام.

ومن سوريا وصلنا أقدم النماذج المعروفة للتصوير والنحت فى الإسلام كما يتضح فى فسيفساء الجامع الأموى (لوحات 495 ـ 501) وزخارف القصور الأموية فى صحراء الشام (لوحات 462 ـ 488) مثل قصر الحير الغربى (لوحات 484 ـ 488).

وعلى الرغم مما تعرضت له الآثار المدنية الأموية من تخريب فى بداية الخلافة العباسية ظلت سوريا تقوم بدور أساسى فى تاريخ الإسلام وحضارته. وكان من أبرز هذه الأدوار موقفها من الحروب الصليبية التى عانت الكثير منها وتحملت العبء الأكبر فى صدها وإجلاء الصليبيين عن أراضيها.

ويضم ثرى سوريا رفات كثير من عظماء العروبة والإسلام ومنهم على سبيل المثال قبر خالد بن الوليد فى حمص (لوحة 527) وقبر أبى العلاء المعرّى فى معرة النعمان، والمدرسة النورية (لوحات 504 و 506) وقبر صلاح الدين الأيوبى (لوحة 510) ومدفن الملك الظاهر بيبرس فى دمشق (لوحات 511 و 512) والمدرسة الظاهرية فى حلب (لوحة 515).

وتزخر سوريا بالآثار الإسلامية التى تشهد بمهارة الصناع والفنانين السوريين

وحسن ذوقهم ومركزهم القيادى فى مجال الصناعة والفن. وإن المدن السورية مثل دمشق وحلب وحماة وحمص لتزهو بما فيها من عمائر دينية ومدنية وعسكرية تضارع من حيث القيمة الأثرية والفنية والتاريخية أجمل ما أنتجته العبقرية الإسلامية فى أى قطر من الأقطار. ففى دمشق مثلاً ـ بالإضافة إلى الجامع الأموى (لوحات 492 ـ 501) ـ شيد السلطان نور الدين محمود فى سنة ١١٥٤م البيمارستان النورى (لوحة 508 و509) الذى بنى على غراره السلطان قلاوون فى القاهرة بيمارستانه كما عمر السلطان الظاهر سيف الدين جقمق المملوكى فى سنة ١٤٢١م المدرسة الجقمقية التى تمثل بحق أرقى ما حققه الفن المملوكى فى مجال العمارة والزخرفة (لوحة 514).

وتفخر حلب بآثارها الإسلامية المختلفة من جوامع ومدارس وخانات وأسواق وقصور وغيرها من روائع العمارة الإسلامية (لوحات 515 ـ 517) التى تضفى على هذه المدينة العريقة ذلك الطابع الشرقى الأصيل. وربما كان من أبرز آثار حلب تلك القلعة الشهيرة (لوحة 522) التى تحكى تاريخًا تليدًا تمتد حلقاته منذ أقدم العصور إلى الحروب الصليبية.

وبالإضافة إلى هذه المدن هناك مدن سورية أخرى يحق لها أن تزهو بآثارها الإسلامية العريقة (لوحات 491 ـ 527).

وهكذا تظل سوريا حصنًا للعروبة والإسلام ومركزًا مزدهرًا للحضارة والثقافة والفنون.

# أثر العمارة والفنون الإسلامية بشرق البحر المتوسط في أوروبا(*)

للشرق الإسلامى فى حوض البحر المتوسط ولا سيما سوريا دور كبير فى نقل الحضارة الإسلامية إلى أوروبا ولو أن هذا الدور يأتى فى المرتبة الثانية بعد اسبانيا وصقلية وقد تم هذا النقل بصفة اساسية عن ثلاث طرق أو وسائل هي:

١ - حج الأوروبيين إلى الأراضى المقدسة بفلسطين.

٢ - الحروب الصليبية التى شنتها أوروبا ضد سوريا ومصر وغيرهما والتى أسفرت عن قيام الولايات اللاتينية بسوريا لنحو قرنين من الزمان.

٣ - العلاقات التجارية بين أوروبا والشرق الإسلامى.

وبخصوص الحج كان الأوروبيون حريصين على زيارة الأراضى المقدسة فى فلسطين باعتبار ذلك من الشعائر النصرانية ولم يتوقف حج النصارى إلى فلسطين بعد الفتح الإسلامى - إذ عمل المسلمون على تيسير سبل الحج أمام النصارى وذلك بدافع روح التسامح التى أمر بها الإسلام وتميز بها العرب الفاتحون. وربما كان أقدم الأخبار المعروفة المدونة عن زيارة الأوروبيين للأراضى المقدسة بعد فتح المسلمين للقدس سنة ٦٣٨م تلك الزيارة التى قام بها فرنك أركولف (Frank Arculf) فى حوالى سنة ٦٨٠م. وزيارة ويليبولد السكسونى (Williibold) سنة ٧٢٥م. وزيارة برنار (Bernard) الذى بدأ سفره من روما سنة ٨٧٠م. وقد أخذ الأوروبيون يفدون للحج باعداد كبيرة بعد استيلاء الصليبيين على فلسطين وتأسيس الولايات الصليبية.

هذا وقد ألفت كتب عن الحج إلى الأراضى المقدسة فى فلسطين حيث الف (فولكر الشارترى Fulcher of Charters (١٠٥٩ - ١١٣٠م) كتاب تاريخ الحج (Historia Hierosolymitana) ووصف فيه الحروب الصليبية الأولى وتاريخ مملكة اللاتين حتى سنة ١١٢٧م؛ وكذلك كتب مارينو سانوتو Marino Sanoto مؤلفًا عنوانه وصف الأراضى المقدسة Opus Terrae Sanctae وقدمه إلى البابا وكانت مثبتة به خريطة للعالم دائرية الشكل يتضح فيها التأثير الإسلامى وفى وسطها القدس وبها البحران الكبيران خارجان من المحيط الحلقى ويظهر فيها امتداد الساحل الإفريقى نحو الشرق.

(*) بحث بندوة عن أثر الحضارة الإسلامية فى أوروبا بجامعة ام القرى - ١٩٨٢.

أما من حيث التجارة فمن الملاحظ أنه فى حوالى منتصف القرن العاشر بعد الميلاد صار معظم العالم المتحضر تسيطر عليه كتلة واحدة من الدول الإسلامية تسودها الحضارة الإسلامية وتمثل أعظم قوة مركزية متماسكة عرفها البشر، وكان العالم الأوروبى النصرانى فى ذلك الوقت - نظرًا لأوضاعه السياسية والاجتماعية والجغرافية - يعتمد اعتمادًا كبيرًا على هذا العالم الإسلامى، ومن ثم ازدهرت العلاقات التجارية بين أوروبا والشرق الإسلامي؛ وقد أخذ الأوروبيون ولا سيما الإيطاليين يحلون محل المسلمين والبيزنطيين فى مجال التبادل التجارى قبل اندلاع الحروب الصليبية وظل نشاطهم التجارى فى ازدياد أثناء الحروب الصليبية وما بعدها. أما الحروب الصليبية فكان لها أثرها فى حياة البشر فى العصور الوسطى كما وجهت اهتمام الأوروبيين إلى سوريا من جهة وكان لها دورها فى زيادة نشاط الحج والنشاط التجارى وتأثيرهما من جهة أخرى. والحق أن هذه الوسائل الثلاث (الحج والحروب الصليبية والتجارة) كانت ذات أثر فعال فى نقل الحضارة الإسلامية إلى أوروبا، ولكن ربما تتداخل تأثيراتها بحيث يصعب أحيانًا تحديد مصادر بعض هذه التأثيرات بل إن من المسلم به أيضًا أن بعض هذه التأثيرات قد تتداخل مع تأثيرات كل من اسبانيا وصقلية وجنوب ايطاليا، ولذلك من المستحسن أن تدرس مظاهر هذه التأثيرات فى المجالات المختلفة وأهمها: أمور الحرب - فنون العمارة - الزخرفة - الاقتصاد - العلم - الأدب - الحياة الاجتماعية - تقدم حركة الاستكشاف - نمو العلاقات الجغرافية - الملاحة. ويهمنا هنا التركيز على الجوانب الفنية فى هذه المجالات.

## أولاً: المجال الحربى:

كان للحروب الصليبية بصفة خاصة أثرها فى المجال الحربى ذلك أن هذه الحروب كانت سلسلة من الحروب الكثيرة التى استلزمت استخدام أسلحة جديدة وابتكار خطط وأساليب عسكرية ومن ثم كان لها دورها فى تطور فنون الحرب فى أوروبا وفيما يلى أهم مظاهر هذا التطور: -

أ - عمارة القلعة الملمومة: Concentric *Castle*

والقلعة الملمومة طراز من القلاع يتميز بأن جميع أبراج القلعة وأبهائها الدفاعية تؤدى إلى مركز واحد أو بقعة فى وسط القلعة سميكة الجدران منافذها عبارة عن شقوق ضيقة تسمح بدخول الهواء وبعض النور ومدخلها من الأسفل أحيانًا (لوحات 522 و 523) وانتشر بناء هذه القلاع فى انجلترا أثناء حكم الملك إدوارد الأول (النصف الثانى من القرن الثالث عشر). ومن المعتقد أن هذا الطراز نموذج من فن العمارة العسكرية الذى نشأ فى المملكة اللاتينية فى القدس التى سارت بدورها فى عمارتها على نهج التعديلات التى أدخلها المسلمون على القلاع البيزنطية فى سوريا - وتتضح هذه التأثيرات فى إدخال عناصر معمارية جديدة من أهمها:

١ - الحوائط المزدوجة: التى تعتبر العنصر الأساسى فى طراز القلاع الملمومة (لوحات 535 - 537).

٢ - تشييد برج إضافى بين الجدارين المزدوجين ومن المعروف أن هذا البرج فى حالة إقامته فى نقطة متقدمة

أو بصفة خاصة فوق المدخل أو الباب كان يسمى باربيكان Barbican ويقال إن هذه الكلمة مشتقة من أصل عربى أو فارسى ومعناها حجرة المدخل أو بيت بجوار المدخل (لوحات 522 ـ 523).

ب ـ فنون الحصار والدفاع والهجوم:

ساعدت الحروب الصليبية على إغناء أساليب الحصار العسكرى وظهور عدد من الأنظمة والأساليب الدفاعية والهجومية التى تقدمت فى الشرق تقدمًا كبيرًا ومن أمثلة ذلك ما يلي:

١ ـ استخدام طريقة اللغم.

٢ ـ حفر الخنادق الكاذبة.

٣ ـ استخدام أدوات الهدم مثل المنجنيق والكباش والنيران (مثل قاذفات اللهب التى ترجع إلى أصل بيزنطى).

٤ ـ استعمال القوس المصلبة Cross - Bow.

٥ ـ استخدام بعض الوسائد والثياب القطنية الواقية تحت الزرد.

٦ ـ استخدام الدرع لحماية الفارس وجواده.

٧ ـ استعمال الفارس الفرنجى فى فلسطين للغترة أو الشماخ أو الكوفية لوقاية رأسه وعنقه من حرارة الشمس.

٨ ـ استخدام الحمام الزاجل فى نقل البريد.

٩ ـ الاحتفالات بمناسبة الانتصارات العسكرية عن طريق التنويرات ونشر السجاجيد الملونة على الجدران والنوافذ.

١٠ ـ مناورات الكر والفر والطعان والضرب.

جـ ـ التقاليد الحربية:

تأثير الأوروبيون ببعض التقاليد الحربية الإسلامية ومنها: ـ

١ ـ كثرة استعمال البيارق والرايات الحربية (لوحة 783) التى تشتمل على صور منقولة عن الشرق مثل: النسر ذى الرأسين (لوحة 781) ـ زهرة الزنبق والمفتاحين أو عصيا البولو (لوحة 782) ـ ومن الملاحظ أن تسميات بعض الرايات فيها سمة عربية مثل الآزور Azure المأخوذة من لازورد وربما غوليس Gules.

٢ ـ انتشار الرنوك (لوحات 781 ـ 782 و 1175 ـ 1185) والدروع (الشارات) ويبدو أن توحيد أشكال الدروع فى أوروبا فى العصور الوسطى كان نتيجة للحروب الصليبية وكذلك رسوم الرايات الخاصة ورموزها وانظمتها المتشابهة فى جميع دول أوروبا.

## ثانيًا: مجال العمارة والزخرفة:

ظهر بعض التأثيرات الإسلامية فى البناء والفنون والصناعات اليدوية ولا سيما فى القرنين اللذين أعقبا الحروب الصليبية. ومن هذه التأثيرات ما يلي: ـ

١ ـ استخدام العقد المدبب وكان له أثره فى العمارة القوطية (لوحة 703).

٢ ـ استخدام العقد على هيئة حدوة الفرس (لوحة 706) وربما كانت هذه العناصر ممهدة لظهور السنكفويل Cenquefoil والتريفويل Trefoil وغيرهما من الزخارف الهندسية.

٣ ـ استخدام العقد المفصص النصف الدائرى (لوحات 672 ـ 675).

٤ ـ زخرفة الجدران بزخارف ذات طابع مغربى إسلامى (لوحة 676).

٥ ـ اضطرار اللاتين فى سوريا فى كثير من الأحيان إلى تشييد مبانيهم وفق قواعد البناء العربى نظرًا للظروف

المحلية. وكانت بيوت الأعيان فى مملكة بيت المقدس تبنى على الطراز الإسلامى فيما يختص بفناء الدار والدكاك والفسقية والمياه الجارية.

٦ ـ استخدام الزخرفة الداخلية الإسلامية فى المنازل.

٧ ـ توزيع الأثاث فى الدار حسب التقاليد الإسلامية. وقد وضح ذلك بصفة خاصة فى البندقية.

## ثالثًا: الصناعات والفنون التطبيقية:

ظهرت تأثيرات واضحة فى مجال الصناعات والفنون التطبيقية مثل إقبال الأوروبيين على استخدام المنسوجات الحريرية المطرزة بالزخارف والكتابات العربية (لوحات 800 ـ 804) والأدوات النحاسية المكفته بالذهب بالفضة (لوحات 958 ـ 961) وأوانى الخزف والزجاج (لوحة 1184) وأشغال المينا والبلور الصخرى (لوحات 1187 ـ 1190) والأدوات العاجية (لوحات 1258 ـ 267) والأبواق المصنوعة من قرون الحيوانات (لوحات 1260 و 1267) والمخطوطات الإسلامية المزوقة بالتصاوير وغير ذلك من منتجات الفنون الإسلامية المزينة بالزخارف المختلفة من صور وكتابات وحليات هندسية ونباتية وحيوانية. وبفضل ما تميزت به هذه التحف من جمال الزخرف وجودة الصنعة حظيت الفنون الإسلامية بصيت ذائع فى مختلف دول أوروبا وأقبل على اقتناء التحف الإسلامية كثير من الأسر من مختلف الطبقات الدينية والمدنية كما عمد الفنانون الأوروبيون إلى تقليدها سواء من حيث الصناعة والأسلوب والزخرفة. ومن ثم نقلوا أساليبها وزخارفها واستخدموها فى أعمالهم ومنتجاتهم الفنية (لوحة 956).

وكثيرًا ما كان الحجاج الأوروبيون يحملون معهم عند عودتهم إلى أوطانهم تحفًا إسلامية أما بدافع الإعجاب بجودة صناعتها وحسن زخارفها أو لحفظ التذكارات النصرانية أو تراثا مباركا من الأراضى المقدسة، ولا تزال بعض الكنائس الأوروبية تحتفظ بتحف فنية إسلامية من المعدن والبلور الصخرى (لوحات 1188 ـ 1191) والزجاج والعاج باعتبارها تراثًا نصرانيًا مقدسًا.

وبفضل هذه التأثيرات ظهر فى أوربا اصطلاح الأرابسك Arabesque أو Rebesk وكان من نتيجة ذلك أيضًا ظهور التأثيرات التالية:

١ ـ إدخال أنواع جديدة من الأقمشة كالمنسوجات القطنية والموسلين نسبة إلى الموصل، والبلدكان نسبة إلى بغداد، والدمقس (لوحة 806) والدمشقيات نسبة إلى دمشق، والسميتى samite والدمياطى dimities نسبة إلى دمياط، والأطلس العربى Atlas وهو نوع من الحرير الساتان كان يصنع فى بلاد الشرق.

٢ ـ إدخال أزياء شرقية مثل الكاملت camelt وهو لباس يصنع من وبر الجمل أو الخملة، والجوب Jupe من الجبة العربية، ومثل الحزام الشرقى ذى الصدر والجيوب الذى ربما ارتداه الحاج فى عودته.

٣ ـ أدوات الزينة مثل المرايا الزجاجية وعلب المجوهرات (لوحات 1258 ـ 1267) والمساحيق والعطور.

٤ ـ السبحة التى يقال أنها انتقلت من البوذيين إلى أوروبا عن طريق سوريا.

## رابعًا: التجارة

ازدهرت التجارة أثناء الحروب الصليبية وبصفة خاصة خلال القرن الثانى عشر ووضح تأثرها فى نواحٍ عدة أهمها:

أ ـ تقدم مسالك التجارة فى أوروبا وأهمها الطريق التجارى العظيم فى العصور الوسطى الذى يبدأ من البندقية ويمر عبر ممر برنر ثم كولمبيا ومنها يتفرع فيعرج فرع إلى لوبيك «Lubeck» الواقعة على البلطيق وفرع ثانٍ إلى بروج Bruges على بحر الشمال ولومبارديا على امتداد نهر الراين والفلاندرز وشمال فرنسا.

ب ـ سبقت الإشارة إلى انتقال المصنوعات كالأقمشة (لوحة 806) ونضيف إلى ذلك السجاد (لوحات 740 و 741 و 744 و 745) والبطاطين وأدهان الصقل والوان جديدة مثل القرمز والليلق carmine lilac ـ وهما كلمتان عربيتان كما يدل على ذلك لفظهما ـ والأصباغ والأدوية والتوابل والعطور كالشب والعود والقرنفل واللبان والنيل وخشب الصندل والمساحيق.

جـ ـ ظهور وسائل جديدة للتبادل المالى والشئون المصرفية إذ استدعت الحاجات المالية لتجارة الشرق وتنقلات الفرسان المبحرين منهم والمقيمين فى سوريا وسفر الحجاج إلى إيجاد نظام أوراق الائتمان والتحاويل المالية ونشأة المصارف والبيوت المالية.

د ـ كان من المظاهر سك عملة نقدية ذهبية أطلق عليها اسم bizantini saracenati وربما كانت هذه العملات هى أقدم ما ضرب اللاتين من مسكوكات ثمينة وكانت هذه العملات تحمل آيات قرآنية بالإضافة إلى تاريخ هجرى وزخارف إسلامية وظلت مستخدمة حتى سنة ١٢٤٩م حين اعترض عليها البابا انوسنت الرابع ومع ذلك ظل بعضها مستعملاً فى جنوب فرنسا حتى أواخر القرن ١٣م.

# عمائر إسلامية بالهند(*)

## تاج محل في أكرا بالهند

شيد الامبراطور المغولى شاه جهان تاج محل (لوحات 612 ـ 616) ليكون مدفنًا لزوجته ممتاز محل التى توفيت سنة ١٦٣١م. والامبراطور شاه جهان هو أحد أباطرة المغول المسلمين فى الهند وكانوا من نسل تيمورلنك وحكموا الهند من سنة ١٥٢٦ إلى سنة ١٨٥٧م. وأول هؤلاء الأباطرة بابر الذى فتح دلهى وآكرا سنة ١٥٢٦م وجاء بعده همايون ثم اكبر ثم جهانجير ثم شاه جهان مشيد هذا الضريح الذى يعتبر أفخم ضريح فى الإسلام ويعتبر من أعظم الآثار فى العالم.

اعتلى شاه جهان العرش سنة ١٦٢٨ وظل فى الحكم حتى سنة ١٦٥٨. كان شاه جهان يحب زوجته التى كانت تسمى قبل الزواج أرجهان بنوبجوم، ولما تزوجها لقبت ممتاز محل وكذلك تاج محل. وقد حشد شاه جهان لهذا البناء الكثير من البنائين والمزخرفين والنحاتين وأهل الحرف اللازمة وكان على رأس هؤلاء ثلاثة مهندسين هم أستاذ أحمد هروى وكان أيضًا عالم رياضيات ومير عبد الكريم وملا مرشد شيرازى.

ومن المحتمل أن هؤلاء جميعًا عملوا فى تشييد وزخرفة الضريح بإشراف أو بتوجيه من شاه جهان نفسه، وكان منذ صغره مهتمًا بالعمارة والتشييد ولا شك أن حبه للعمارة وللجمال وفى الوقت نفسه لزوجته الراحلة ممتاز محل وضح فى هذا البناء الجميل.

يقع الضريح على الضفة اليسرى من نهر جُمنا وهو عبارة عن ضريح من النوع المعروف بأضرحة الحدائق. تتقدمه حديقة فخمة بها حوض ماء تنعكس فيه صورة المبنى نفسه. ويتقدم الحديقة بناء عبارة عن خان يستخدم حاليًا بوابة ضخمة وعلى البعد وراء الضريح بناء آخر عبارة عن مسجد.

والضريح مصفح بالمرمر الناصع البياض فى حين أن البناءين أمامه وخلفه من الحجر الأحمر وهذا يؤدى إلى إبراز الضريح بمرمره الأبيض.

والضريح مشيد على مسطبة مربعة طول ضلعها حوالى ٥٠ مترًا يزخرفها وحدة مكررة من دخلات معقودة قليلة الغور ومسطحة من الداخل، وفى كل ركن من

(*) مجلة المنهل ـ العدد ٥٢٦ المجلد ٥٧ ـ جمادى الأولى والآخرة ١٤١٦هـ ـ اكتوبر نوفمبر ١٩٩٥م.

أركانها مئذنة قاعدتها مثمنة مدمجة فى جسم المسطبة، وكل مئذنة ذات ثلاث طوابق يفصل بين كل طابق رفرف، وهى دائرية التخطيط ومسلوبة إلى أعلى سلبًا قليلاً. وأعلى المئذنة قبة تحملها ثمانية عقود مفصصة ترتكز على ثمانية أعمدة رشيقة. أما الضريح نفسه فمقام فى وسط المسطبة وطول كل ضلع من أضلاعه حوالى ٢٥ مترًا. وهو بناء مشطوف الأركان وفى كل شطف عقدان أحدهما فوق الآخر.

ويتوسط الواجهة المدخل وهو عبارة عن عقد فارسى ضخم (مدبب) وفى كل من جانبى المدخل عقدان يتماشيان مع عقدى الأركان، ويفصل بين العقود جميعًا أعمدة رشيقة مندمجة ترتفع إلى ما فوق سطح الضريح. وحجر المدخل عميق بعض الشيء ويؤدى إلى باب الضريح، وهو باب معقود وفوقه نافذة تكاد تساويه فى الشكل والحجم.

ويعلو البناء قبة بصلية ضخمة فوق رقبة طويلة، وفى أسفل القبة شريط من وحدات نباتية أشبه بشجيرات محورة تبدو كأن القبة تنبثق منها. وتحف برقبة القبة قباب أربعة تقوم على ثمانية عقود مفصصة ترتكز على دعائم. أما فى الداخل فيوجد قبران من المرمر هما قبر شاه جهان وزوجته ممتاز محل (لوحة 615) ويحيط بهما حجاب رشيق من الرخام ارتفاعه يصل حوالى $\frac{1}{٤}$ ٢ متر.

وسطح البناء من الداخل على هيئة قبة نصف كروية هى القبة الداخلية التى تعلوها القبة الخارجية البصلية.

هذا هو الوصف المعمارى للضريح ومن الملاحظ أن عناصره المعمارية قد صممت ونسقت حسب نسب هندسية موفقة حتى أنه من المتعذر تصور أى تغيير فى أوضاعها أو أحجامها أو أشكالها أو العلاقة بينها. وهذا النظام يتميز بالتكرار المتشابه والاختلاف المتناسب فمن حيث التكرار المتشابه نلاحظه مثلاً فى المآذن الأربعة بكل عناصرها وأقسامها وفى القباب الأربعة وفى العقود التى على جانبى المدخل.

أما من حيث الاختلاف المتناسب فيلاحظ على سبيل المثال فى تشابه أشكال العقود رغم اختلاف أحجامها، وكذلك فى أشكال القباب أعلى المآذن وقباب الأركان والقباب الصغيرة أعلى الأعمدة رغم اختلاف أحجامها، كما أن هناك تناسبًا تصاعديًا بين قباب الأعمدة وقباب المآذن وقباب الأركان وهكذا فى العقود وغيرها.

ومن الملاحظ أنه يعلو جميع القباب طاقية صدفية ينبثق من كل منها عمود به ثلاثة كور من البرونز المذهب (تفافيح) أوسطها أكبرها. وكانت تفافيح القبة البصلية الكبرى أول الأمر من الذهب. ويبدو أن مصمم الضريح أراد ألا تطغى الزخرفة على التصميم المعمارى الجميل فجاءت الزخرفة (لوحة 616) على مقياس صغير سواء من حيث الكم أو الحجم فكانت أشبه بقلادة رقيقة أنيقة من الماس تحلى جيد حسناء روعى فيها ألا تصرف عنها الأنظار وإن كانت تزيدها جمالاً.

واستخدم فى تنفيذ هذه الزخارف التى على هيئة أشكال نباتية طبيعية ومحورة حفر قليل الغور وقليل البروز، كما استخدم تطعيم الرخام بأحجار نصف ثمينة تبدو فى كوشات عقد المدخل وفى القبر وفى الحجاب المحيط بهما ويسمى هذا النوع باللغة الإفرنكية Pietra dura ـ ومن حيث التأصيل

يلاحظ أن شكل القبة وهيئة المآذن الأربعة والتفاصيل المعمارية والزخرفية ذات طابع هندى وإن كانت لا تخلو إلى حد ما من التأثير التيمورى حيث تشبه القبة الكبيرة قبة تيمور «جورى مير» بسمرقند (لوحات 603 و 604). وكذلك لا تخلو من التأثير الإيرانى فى الزخارف النباتية.

ومهما يكن فقد جمع تاج محل بين الفخامة فى المظهر والدقة فى النسب المعمارية والجمال فى العناصر الزخرفية.

هذا وقد اشتهر المغول فى الهند خاصة بإقامة الأضرحة الفخمة ومنها ذلك النوع المعروف بأضرحة الحدائق حيث يتقدم الضريح عادة حديقة منسقة بها أحواض مياه.

ويعتبر ضريح تاج محل قمة عمارة الأضرحة. وقد تطورت عمارة الأضرحة على حلقات تبدأ بقبة الصليبية فى سامرا (لوحة 547) التى شيدها الخليفة العباسى المنتصر فى القرن التاسع الميلادى ليدفن فيها عملاً بتوصية أمه وكانت يونانية. ومن العلامات المميزة فى هذه السلسلة ضريح إسماعيل السامانى أو ضريح السامانيين فى بخارى من القرن العاشر (لوحات 594 ـ 596) ثم ضريح تيمور بسمرقند (جورى مير سنة ١٤٠٤م) (لوحات 603 و 604) ثم ضريح أولغ بك ميرنشاه وعبد الرزاق فى غزنة سنة ١٤٤٩ (لوحات 592 و 593) وهو يمثل مرحلة انتقال من الأضرحة التيمورية إلى الأضرحة المغولية فى الهند ثم ضريح همايون فى دلهى (١٥٦٥م) (لوحة 610) وهو وإن كان أقل جمالاً من تاج محل إلا أنه يشبهه وتتمثل قمة التطور نحو الكمال الفنى والمعمارى فى تاج محل فى أكرا.

## قلعة فاتحبور سكرى (١٥٧٠ ـ ١٥٨٠م)

فاتحبور سكرى (لوحات 617 ـ 621) مدينة ملكية أسسها الامبراطور الموغلى أكبر على بعد حوالى ٢٦ ميلاً غرب مدينة أكرا، وتشتمل على مجموعة من الجواسق والشرفات والمساجد والأضرحة تختلف بعضها عن بعض بطبيعة الحال من حيث التصميم والزخرفة وذلك تبعًا لوظيفة كل منها.

وهى مبنية على جرف جبلى من الحجر الرملى يمتد من الشمال الشرقى إلى الجنوب الغربى، وقد خضع التصميم من جهة لهذا الانحراف ومن جهة أخرى لاتجاه القبلة. والزائر لهذه المدينة الملكية يدلج من الشمال الشرقى خلال باب أكرا، ثم خلال نوبة خانة، ومن ثم يدخل من الشرق إلى الفناء الكبير «لديوان عام» أو قاعة الاستقبال الرئيسية.

وفى هذه القاعة باب صغير فى الغرب يؤدى إلى «محلى خاص» أو اقسام السراى الخاصة التى توجد حول بركة مربعة ذات أربع قناطر تؤدى إلى جزيرة فى وسطها، وفى جنوبها المساكن الخاصة بالامبراطور.

والقلعة مشيدة بصفة رئيسية من حجارة رملية حمراء وتغلب فيها الزخارف المحفورة حفرًا مسطحًا مع ميل نحو اللفائف التخطيطية المحورة.

ويتمثل فى عمارتها وزخارفها مزيج موفق من التقاليد الهندية والإسلامية ويتضح فى زخارفها النباتية ميل نحو محاكاة الطبيعة.

ومما يلفت النظر فى هذه العمارة صفوف الأبراج الجرسية التى تميز الطابع العام

للعمارة الهندية الإسلامية التى تتمثل أيضًا فى الشرافات والجواسق العالية.

وفى وسط مبنى «ديوانى خاص» أو قاعة الاستقبال الخاصة (لوحة 618). جوسق مربع التخطيط فى وسطه عمود ينتهى فى أعلاه بأفرع (تشبه النخلة) على هيئة كوابيل (شائعة فى كوجرات) وهذه تحمل رصيفًا دائريًا له سياج من الحجر المخرم (جالى) (لوحة 619).

ويرتبط هذا الرصيف بأركان القاعة الأربعة بواسطة قناطر أربعة حيث تتقابل مع ممر محيط له شرفة خارجية تحملها كوابيل عديدة.

وزخارف السياج الهندسية ذات طابع إسلامى كما أن الزخارف النباتية يتضح فيها التأثير الصفوى.

## القلعة الحمراء فى دلهى (١٠٤٨ ـ ١٠٥٧هـ/ ١٦٣٨ ـ ١٦٤٧م)

نقل شاه جهان عاصمته من اكرا إلى دلهى فى سنة ١٠٤٨هـ (١٦٣٨م) وشيد عاصمته المحصنة شاهجا ناباد. وشيدت القلعة الحمراء (لوحة 611) فى شرق المدينة على هيئة سلسلة من المبانى ذات المساقط المربعة يحيط بها حوائط محصنة تتخللها بوابات وقد شيدت من الأحجار الرملية الحمراء. وكان الداخل إلى قلب القلعة يمر خلال أسواق وبوابة ذات غرف وحدائق كبيرة فى خلفها قاعة الاستقبال العامة (ديوان عام): وهى عبارة عن قاعة بطابق واحد مشيدة من الحجر الرملى الأحمر ذات عقود مفصصة. وعلى كل من جانبيها حدائق على جانبيها مبان من الرخام الأبيض تطل على نهر جمنة. وهذه الجواسق غير المسقفة بنيت باعتبارها افنية داخلية تصل بينها وتربطها قنوات من المياه المنسابة خلالها أسفل سياجات تشتمل على زخارف محفورة حفرا دقيقاً تقسمها إلى أحواض رخامية غير عميقة. وتتميز هذه العمائر بالعقود المفصصة والزخارف المنقوشة والقباب البصلية والأسقف المسطحة الغنية بالزخارف والتغشية بالذهب والحليات اللولبية ورسوم الأزهار المحاكية للطبيعة.

# ازدهار العمارة التركية العثمانية[*]

فى العشرين من جمادى الآخرة سنة ٨٥٧هـ و (٢٩ مايو سنة ١٤٥٣م) قام السلطان محمد الثانى بهجومه الحاسم على مدينة القسطنطينية بعد حصار دام ٥١ يومًا، وكان قد ربط عددًا كبيرًا من السفن بعضها إلى بعض بالسلاسل (لوحة 1554)، وأنشأ بذلك جسرًا ممتدًا عبرت عليه جيوشه إلى جانب المدينة المواجه للبحر ونفذت إلى قلبها[١]. وهكذا سقطت المدينة العريقة فى يد السلطان العثمانى الذى استحق لقب الفاتح منذ ذلك الوقت.

ولما شاع خبر فتح القسطنطينية إلى الآفاق فرح المسلمون وأرسل سلطان مصر وسوريا إلى السلطان العثمانى بالمكاتبات والمراسلات لتهنئته[٢].

والحق أنه بفتح القسطنطينية حقق محمد الفاتح أمنية ظلت تراود المسلمين منذ صدر الإسلام. ولقد كان من أول الأعمال التى أنجزها محمد الفاتح بعد فتح القسطنطينية عمل معمارى يرمز إلى هذه الحقيقة، ويمثل كفاح المسلمين منذ غزواتهم الأولى فى سبيل نشر الإسلام إلى عاصمة الدولة البيزنطية، إذ بادر محمد الفاتح إلى تشييد ضريح الصحابى الجليل أبى أيوب الأنصارى الذى كان قد استشهد عند أسوار القسطنطينية فى أولى محاولات المسلمين لفتحها فى القرن الأول الهجرى، ثم دفن بها.

وقد ذكر القرمانى المؤرخ ـ بصدد التعرف على موضع قبر أبى أيوب الأنصارى ـ أن السلطان محمد الفاتح التمس ذلك من الشيخ شمس الدين وهو أحد الصالحين الذين رافقوا السلطان فى حملته الموفقة وكان قد بشره بفتح المدينة. ولما أرشده عن موضع القبر قال له السلطان. التمس منك يا مولانا الشيخ أن ترينى علامة أراها بعينى، ويطمئن بذلك قلبى، فقال الشيخ: احفر فى هذا الموضع، وهو من جانب الرأس من القبر مقدار ذراعين يظهر لكم العلامة التى تريدونها. فلما حفروا ظهر رخام عليه خط عبرانى، فقرأه من يعرفه، وفسره فإذا هو قبر أبى أيوب الأنصارى. فأمر السلطان محمد الفاتح بأن تبنى قبة فوق القبر، وألحق بها جامعًا وحجرات[٣].

(*) حديث ألقى باللغة التركية فى البرامج الموجهة بإذاعة الجمهورية العربية المتحدة فى شهر سبتمبر ١٩٥٩.

(١) أحمد القرمانى: كتاب أخبار الدول وآثار الأول فى التاريخ ص ٣٠٨.

(٢) المرجع نفسه.

(٣) المرجع نفسه.

وكان فتح القسطنطينية ذا أثر كبير فى تطور العمارة التركية، ذلك أنه لما دخل السلطان محمد الفاتح (لوحات 1552 و 1598، 1599) المدينة سارع بالتوجه إلى كنيستها العظمى أيا صوفية (لوحات 628 ـ 630) فدخلها وصلى فيها، ودعا إلى الله تعالى وحده وأثنى عليه، وجعلها مسجدًا جامعًا للمسلمين وعين له أوقافًا ومرتبات.

وقد استفاد الأتراك من تصميم أيا صوفية فى تشييد مساجدهم، وطوروه بنجاح حسب مقتضيات المنشآت الإسلامية وابتكروا تصميمًا جديدًا يمتاز بالفخامة والجمال.

غير أننا يجب ألا نغفل أثر الفن العربى فى هذا الطراز المعمارى. إذ أنه ليس من شك فى أن المهندسين العرب وغيرهم من المهندسين المسلمين الإيرانيين والصناع الذين استقدمهم السلطان سليم من مصر إلى أسطنبول قد بثوا تقاليديهم فى العمارة التركية ولا سيما استخدام الأساليب العربية فى الزخارف المختلفة التى تزين المساجد.

وفضلاً عن ذلك فإن الأتراك قد حملوا معهم إلى القسطنطينية طرزهم المعمارية القديمة التى نشأت فى الأناضول والتى كان للفن العربى أثره فى تكوينها. ويظهر أثر الفن العربى فى المسجد الأخضر فى بروسة إذ أن تصميمه مستمد من التصميم المتعامد المعروف فى المدارس العربية فى سورية ومصر[١].

ومهما يكن من أمر فإن الجوامع التركية (لوحات 631 ـ 636، 640) بقبابها الضخمة، ومآذانها الممشوقة الصاعدة فى السماء وزخارفها المتأنقة الجميلة تعتبر أصدق معبر عن قوة الأتراك الحربية، وعن إحساسهم بعظمة الإسلام الذى تصدوا لحمايته والجهاد فى سبيله.

والحق أن السلاطين العثمانيين قد شيدوا عمائرهم الدينية تحدوهم إلى ذلك عاطفة دينية تتأجج بها صدورهم. وتتمثل هذه العاطفة الدينية بشكل واضح فى أعمال السلطان بايزيد الثانى مؤسس الجامع الكبير المعروف بالبايزيدية (لوحة 632). ومما يحكى عن هذا السلطان أنه كان إذا انتهى من غزوة من غزواته جمع ما على ثيابه من الغبار واحتفظ به. ولما أحس بدنو أجله أمر بأن يصنع من هذا الغبار الذى دأب على جمعه لبنة فضرب به لبنة صغيرة أوصى السلطان بأن توضع معه فى القبر تحت خده الأيمن، ففعل ذلك. وكأن بايزيد أراد من ذلك أن يطبق حديث النبى ﷺ «من اغبرت قدماه فى سبيل الله حرم الله عليه النار»[٢].

وتتمثل فى جامع البايزيدية الذى شيده السلطان بايزيد الثانى فى بداية القرن السادس عشر الميلادى عظمة الفن التركى الجديد، ويتألف المسجد من قاعة للصلاة يتقدمها صحن ينفذ إليه خلال باب رئيسى فى محور المسجد، وبابين جانبيين، وتقوم فى وسط الصحن ميضأة تغطيها قبة. أما قاعة الصلاة فيسقفها قبة رئيسية ضخمة يتقدمها نصف قبة يقابلها من الجانب المقابل نصف قبة آخر يقع تحته المحراب والمنبر. ويشتمل المسجد على رواقين جانبيين يسقف كلا منهما أربع قباب صغيرة، وبالمسجد

(١) أحمد القرمانى: كتاب أخبار الدول وآثار الأول فى التاريخ، ص ٣١٢ ـ ٣١٣.

(٢) Saladin: Manuel d'Art Musulman, I, L'Architcture, 465.

مئذنتان ممشوقتان ترجعان فى طرازهما إلى المآذن السلجوقية.

غير أن الازدهار الكبير لفن العمارة التركية ينسب بحق إلى المهندس العبقرى سنان، وقد ولد سنان فى نهاية القرن الخامس عشر وتوفى بعد حياة طويلة امتدت ١١٠ من السنين وقد كرّس سنان حياته الطويلة للعمارة. وقد استطاع أن ينجز فى حياته بناء ٦٣ مسجدًا و ٤٩ مصلى و ٥٢ مدرسة و ١٧ إمارة، و ٣ مستشفيات و ٧ قناطر مياه و ٧ كبارى و ٢٧ قصرًا و ١٨ خانًا و ٥ شون و ٣١ حمامًا و ١٨ ضريحًا(١).

ومن أشهر العمائر التى أشرف سنان على تشييدها مسجد شاه زاده (لوحات 633، 634) ومسجد السليمانية (لوحات 635، 636) فى اسطنبول ومسجد السليمية فى أدرنة (لوحة 640). وقد استطاع سنان أن يزود مسجد شاه زاده بمسحة من الرشاقة وجمال النسب. أما فى السليمانية فقد تأثر سنان بتخطيط أيا صوفية والبايزيدية. ويتألف مسجد السليمانية من قاعة للصلاة يسقفها قبة رئيسية كبيرة يحف بها نصفا قبة أصغر حجمًا، ويغطى الأركان قباب صغيرة ويتقدم قاعة الصلاة صحن يلفت النظر ببسطاته، تقوم فى أركانه الأربعة مآذن تزخرفها المقرنصات.

ويشتمل جامع السليمانية ـ بالإضافة إلى المسجد والصحن ـ على حديقة بها تربة ويحيط بالجميع سور واحد يقوم حوله عدد من المبانى الملحقة بالمسجد مثل المدرسة والمكتبة والحمامات ومطعم للفقراء.

وقد تجلت عبقرية سنان بحق فى مسجد السليمية فى أدرنة (لوحة 640)، إذ استطاع أن يسقف قاعة الصلاة بقبة ضخمة ترتكز على ثمانية أكتاف كبيرة، كما أكثر من النوافذ والفتحات حتى يخفف من ثقل البناء. ويقال أنه عندما تم بناء هذا المسجد قال سنان أنه لم يكن إلا مجرد «صبي» حينما بنى مسجد شاه زاده، ثم صار «صانع» حينما بنى مسجد السليمانية، ولكنه لم يصبح «أوسطي» بحق إلا حينما بنى مسجد السليمية(٢).

ولقد امتد تأثير المهندس سنان إلى خارج تركيا حتى وصل إلى الهند: إذ استدعى بابر امبراطور الهند كثيرًا من تلامذة المهندس سنان حيث بنوا فى الهند قلاع دلهى وأكرا (لوحات 611، 617 ـ 621) ولاهور وكشمير كما شيدوا للأباطرة المغول كثيرًا من القصور العظيمة والأضرحة الفخمة(٣) (لوحات 610 ـ 621).

أما فى تركيا نفسها فقد كان لهذا المهندس تأثير كبير فى تطور العمارة التركية إذ أقبل المهندسون الأتراك فى العصور التالية على تقليده. ومن الآثار التركية التى يتضح فيها تأثيره جامع السلطان أحمد الأول فى استانبول (لوحة 636). وقد رغب السلطان أحمد أن يضفى على مسجده أقصى ما يمكن من الروعة والفخامة فأمر بتزويده بست مآذن. وإزاء ذلك قرر السلطان أحمد أن يضيف إلى مآذن المسجد الحرام مئذنة سابعة (لوحات 4 ـ 15) وفضلاً عن ذلك أمر بتكسية الكعبة بصفائح

(١) Saladin: op. cit. P. 509.

(٢) Ibid, 515.

(٣) Ibid, 509.

من الذهب، كما ركب لها ميازيب من الذهب الخالص، وأحاط أعمدة الحرم بحلقات من الذهب، وفى الوقت نفسه أمر بترميم جميع قباب الحرم وعددها ٢٦٠ قبة[١].

ويتألف مسجد السلطان أحمد الأول (لوحة 636) من قاعة للصلاة يسبقها صحن، ويغطى قاعة الصلاة قبة كبيرة ترتكز على أربعة عقود مدببة تتكىء على أربعة أكتاف ضخمة. ويحف بالقبة أربعة أنصاف قباب، كما أن كل ركن من أركان المسجد تغطيه قبة صغيرة. ويخترق القباب والجدران كثير من النوافذ تجلب إلى داخل المسجد ضوءًا وافرًا يضفى عليه روعة وجمالاً. وتكسو الجدران بلاطات القاشانى الأزرق والأخضر التى ترتفع حتى النوافذ العليا. وقد شيد محراب المسجد ومنبره من المرمر، وتحليهما زخارف فى غاية الروعة والبهاء، ويحف بالمحراب شمعدانان كبيران.

أما صحن المسجد فهو فناء كبير تحيط به أروقة أربعة تسقفها عشرات من القباب الصغيرة. وتقوم هذه القباب فوق عقود تحملها أعمدة من الجرانيت. ولهذه الأعمدة تيجان من الرخام تزخرفها مقرنصات وتتوسط الصحن ميضأة سداسية الشكل تقوم على ستة أعمدة.

ونبغ العثمانيون أيضاً فى مجال العمارة المدنية ومن أشهر عمائرهم طوبقابى سراى فى استانبول (٨٧٧هـ/١٤٧٣م) (لوحة 637).

## طوبقابى سراى

تعنى قصر بوابة المدفع. وكانت فى الأصل ثنائية مزدوجة وتشتمل على جواسق عند حافة الماء ـ وقد دمرت حاليًا نتيجة منشآت السكة الحديد ـ وكذلك من قصر الشتاء على الحافة التى تطل على المدينة. وكانت الأفنية متتالية: الأول يشتمل على مستودع الأسلحة فى كنيسة أيا إيرين، ومستشفيات متعددة، وثكنات. والثانى كان يحده قاعة الاستقبال وبيت المال الداخلى على أحد الجوانب، والمطبخ فى الجانب الآخر، وكان الجانب الثالث مشغولاً بمدرسة القصر، وكان الرابع يتألف من الحدائق وعدة جواسق أو ثكنات الحرس. وعلى جانب المدينة خلف الثكنات كانت قاعات الحريم: وكانت مقسمة إلى أقسام متميزة.

ومن وحداته المعمارية جينيلى كوشك (لوحة 639) وترجمتها الجوسق المكون من القاشانى ويرجع إلى سنة ٨٧٧هـ (١٤٧٢م) ويوجد داخل الأسوار الخارجية بطوبقابى سراى وهو المعلم الوحيد الذى بقى سليمًا نسبيًا من منشآت محمد الفاتح. ويتضح فيه التأثير التيمورى شأنه شأن الزخارف المكونة من القاشانى والتوريقات النباتية (أرابسك) فى كوشات العقود فى حين أن الأعمدة الرشيقة فى الواجهة ترجع إلى القرن الثامن عشر.

أما تخطيط الجوسق كله فذو تأثير إيرانى واضح ويعلو وسطه قبة. والتغشية بالقاشانى على سطح الجدران المؤلفة من عناصر مسدسة ومثلثات مع آثار تذهيب تذكرنا بالمنمنمات الفارسية التى يتمثل فيها تصوير داخل القصور الغنى بالزخارف مع لمحات من الحدائق فى الخلفية. وكانت القبة الوسطى فى وقت من الأوقات مغطاة بقاشانى أخضر

(١) Saladin: op. cit. P., 522.

مثل قباب يزيل جامع فى بورسة ثم كسيت بعد ذلك برصاص مثل بورسة وليس من المعروف على وجه التحديد متى صار الرصاص شائعًا فى كسوة القباب العثمانية ومع ذلك فإنه من المحتمل أن هذا التقليد لم يستخدم إلا بعد محمد الثانى وينسبه البعض إلى تاثير بيزنطى.

وبعد فلقد وصلت العمارة التركية مرتبة رفيعة من الاتقان والجمال مما أدى إلى انتشار طرازها فى الأقطار الإسلامية ولقد أقبل المسلمون فى سورية (لوحات 520 ـ 521) ومصر (لوحات 236 ـ 275) وشمال إفريقية (لوحة 667) على تشييد كثير من المساجد حسب الطراز التركى. وتعتبر بعض هذه المساجد تحفًا فنية رائعة تشهد بما بلغه الفن التركى من الأبهة والفخامة.

# أيــا صوفيا(*)

كان المبنى فى الأصل كنيسة أرثوذكسية تسمى هاجيا صوفيا Hagia Sophia وهى لفظة يونانية معناها الحكمة المقدسة، وحين فتح العثمانيون القسطنطينية عاصمة الدولة البيزنطية فى سنة ١٤٥٣م حولت إلى مسجد (لوحات 628 ـ 630) فكسيت جدرانها ـ ذات الزخارف والصور المسيحية ـ بطبقة من الملاط وشيد فى أركانها أربع مآذن رشيقة ذات الطراز العثمانى وزينت من الداخل بعبارات دينية إسلامية بخط جميل وحور اسمها إلى أيا صوفيا وهى الآن متحف بعناصرها المعمارية ومحتوياتها الزخرفية والكتابية (لوحة 630).

وقد شيد هاجيا صوفيا الامبراطور البيزنطى يوستنيان فى عاصمته القسطنطينية فى موقع كان يشغله فى أول الأمر كنيسة شيدها قسطنطين الثانى سنة ٣٦٠م وبعد أن احترقت سنة ٤٠٤م شيد مكانها ثيودوسيوس الثانى كنيسة أخرى فى سنة ٤١٥م ولما احترقت هى الأخرى سنة ٥٣٢م، شيد مكانها يوستنيان فى السنة نفسها هاجيا صوفيا وتم البناء فى سنة ٥٣٧م.

وهاجيا صوفيا من تصميم مهندسين هما انتيميوس الترالى Anthemius of Tralles ومساعده أيزيدوروس الميليتى Isidoros of Miletus، وتعد من أعظم تحف العمارة فى العالم وتمثل ذروة فن العمارة البيزنطية.. ويجمع تصميمها المبتكر البديع بين البازيليكا والروتندا اى بين تصميم البازيليكا ذى التوجه الطولى المؤلف من رواق أوسط عريض يمتد نحو الشرقية ويحف به رواقان متماثلان أقل اتساعًا وارتفاعًا، وبين تصميم الروتندا ذى التوجه نحو المركز والمسقف بقبة وهكذا جمع تصميم أيا صوفيا بين التأثير المركزى للمساحة المربعة الرحبة المسقفة بالقبة وبين التأثير الطولى الذى نتج عن طريق تطويل المربع الأوسط نحو الشرق من جهة ونحو الغرب حيث المدخل من جهة أخرى وذلك بإضافة مساحة فى كل ناحية يساوى طولها نصف ضلع المربع الأوسط، وقد سقف كل من هاتين المساحتين المضافتين بنصف قبة يعادل قطرها قطر القبة الوسطى وترتكز على الجزء السفلى منها. هذا وقد زاد من التأثير الطولى فى الداخل تزويد الجانبين الطويلين بدهاليز على طوابق. وهكذا توفر لهذا التصميم المساحة الواسعة الرحبة الخالية من الأعمدة مع

(*) دائرة سفير للمعارف الإسلامية العدد ٣١ ـ ٣٢.

التوجه نحو الشرقية فى الطرف الشرقى وليس نحو المركز فى الوسط.

وعلى الرغم من أن التصميم يبدو معقدًا لأول وهلة وذلك بما يشتمل عليه من قباب متجاورة ومشطورة فإنه فى حقيقة الأمر واضح ومنطقى: ففوق المزيج من العقود والأشكال المحارية والبوائك التى ترتكز على أعمدة رشيقة من الرخام المرقش تشاهد القبة العظيمة التى ترتكز على أربع دعائم بينها عقود ويحيط بأسفل القبة أربعون نافذة يتخللها النور مما يزيد من التأثير العجيب الذى يبعثه في المشاهد منظر هذه القبة الضحلة التى يبلغ قطرها ثلاثين مترًا والتى تبدو كأنها سابحة فى الهواء وتوشك أن تحط على الجدران. ومما يزيد من هذا الانطباع شكل المثلثات الكروية المائلة التى تمثل منطقة الانتقال بين المسقط المربع للدعائم الأربع (أو للجدران الأربعة التى تحملها العقود نصف الدائرية المرتكزة على الدعائم) وبين المسقط الدائرى للقبة.

هذا وتشتمل أيا صوفيا من الداخل على ثروة هائلة من الزخارف: فمن رخام يكسو الجدران يتألف أحيانًا من ألواح مربعة تمتد تجازيعها من المركز نحو الخارج وذلك عن طريق شق اللوح إلى نصفين وشق كل نصف إلى نصفين ثم رص الألواح الأربعة بحيث تنتشر بتجازيعها من المركز؛ أو من زخارف محفورة حفرًا حادًا بحيث تبدو ظلاله كأنها مثقوبة، أو من فسيفساء زجاجية ومذهبة تشكل زخارف ورسومًا مبهرة وتزين الجدران بكساء جميل.

أما من الخارج فتبدو المبانى كأنها تتدرج من أسفل إلى أعلى القبة على هيئة أمواج تتصاعد كتلة بعد كتلة إلى الذروة المتمثلة فى قمة القبة التى لا يظهر منها إلا أعلاها نظرًا إلى أن أسفلها يختفى خلف نصفى القبة من جهة وبين الأكتاف التى تكتنفها النوافذ من جهة أخرى.

هذا وقد كان لعمارة أيا صوفيا أثر كبير على تصميم المساجد العثمانية، كما يتضح فى جامع بايزيد (لوحة 632) وجامع شهزادة (لوحة 634) والسليمية (لوحة 640) والسليمانية (لوحة 635) والمسجد الأزرق (لوحة 636) وغيرها من المساجد العثمانية الجامعة.

# الطراز المعماري العثماني في مصر والولايات العثمانية(*)

فى يوم من أيام عام ١٥٩٤م اجتمعت هيئة المحكمة فى اسطنبول للنظر فى قضية تتعلق بأحد مساجد القاهرة (لوحات 245 ـ 247). وكان طرفا النزاع فى هذه القضية هما الملكة صفية والمدعو داود أغا.

وكانت الملكة صفية حينئذٍ هى «سلطانة خاصكي» إذ كانت الزوجة المفضلة عند السلطان مراد الثالث ووالدة أكبر أبنائه. وتنتمى الملكة صفية إلى أسرة «بافو»: إحدى الأسر النبيلة فى البندقية وكان أبوها واليًا على جزيرة كورفو: إحدى الجزر الأوروبية.

وحدث أثناء أبحارها من البندقية لزيارة والدها أن وقعت سفينتها فى الأسر وحينما شاهد القراصنة هذه الفتاة وجدوا أنها من الجمال والفتنة بحيث لا تليق إلا للسلطان نفسه. وانضمت الفتاة فعلاً إلى حريم السلطان مراد الثالث الذى شغف بها جدًا، واستسلم لرغباتها، وأطلق يدها فى شئون الدولة.

أما داود أغا الطرف الثانى فى القضية فقد كان الناظر على أوقاف المساجد موضوع النزاع.

ولم تحضر الملكة صفية بطبيعة الحال الجلسة ولكنها وكلت عنها المدعو عبد الرزاق. وحينما طلب من عبد الرزاق هذا أن يدلى بأقواله، ويوضح الدعوى قال إن المسجد المذكور كان قد قام ببنائه مملوك من مماليك الملكة صفية يدعى عثمان أغا، وذكر أن هذا المملوك قد أوقف على المسجد كثيرًا من الأراضى والمبانى دون موافقة سيدته. وختم عبد الرزاق اقواله بقوله انه بما أن عثمان أغا هذا كان مملوكًا للملكة صفية فإنها هى وحدها صاحبة الحق فى عمل الوقفية وفى تعيين الناظر عليها.

ولما دعى داود أغا للكلام أنكر ادعاءات عبد الرزاق وأقسم على أن الملكة صفية كانت قد حررت عثمان أغا قبل موته ـ وأنه فضلاً عن ذلك ـ قد تصرف وكيلا عنها وحسب أمرها وموافقتها. وأصرّ داود أيضًا أن تؤخذ شهادة الملكة نفسها. وإزاء ذلك قرر القاضى اخذ شهادة الملكة صفية فأرسل مندوبين إلى القصر للقيام بهذه المهمة. ولكن الملكة أيدت أقوال وكيلها وأقسمت على ذلك اليمين.

وبناءً على ذلك أصدر القاضى حكمه فى صالح الملكة صفية فحكم بإلغاء الوقفية وطرد داود أغا من النظارة والتصريح للملكة

(*) حديث ألقى باللغة التركية فى البرامج الموجهة باذاعة الجمهورية العربية المتحدة فى شهر سبتمبر ١٩٥٩م.

صفية بتجديد الوقفية، وتعيين ناظرا من قبلها.

وقد يدهش المرء للنزاع المرير الذى يصل إلى محكمة اسطنبول وتشترك فيه الملكة نفسها بخصوص النظارة على مسجد بالقاهرة. ولكن سرعان ما تزول هذه الدهشة إذا استعرضنا مقدار ما خصص لهذا المسجد من أموال إذ أوقف عليه ٤٠٠ فدان فى منوف ـ فضلاً عن عقارات فى بولاق تشتمل على ١٧ شونة و ٣٢ دكانًا، و ١٥ ربعًا و ٥ آبار ومدبغتين ومذبح وخان وحاصل.

أما المسجد نفسه ـ الذى صار يعرف باسم جامع الملكة صفية (لوحات 245 ـ 247) ـ فهو تحفة من تحف العمارة التركية. ويتألف الجامع من قاعة للصلاة وصحن، وللصحن ثلاثة أبواب تتقدمها سلالم دائرية، ويحيط به أربعة أروقة تسقفها قباب منخفضة. أما قاعة الصلاة فمربعة التخطيط، وبها ستة أعمدة من الجرانيت ترتكز عليها ستة عقود فوقها رقبة سداسية الأضلاع تتوجها القبة، وبرقبة القبة شبابيك مغطاة بالرخام الملون، وبدائرها من الداخل ممشى عليه درابزين من حديد. وبالجامع مئذنة مبنية على الطراز التركى والجامع مبنى بالحجر الأحمر كما هى العادة فى المبانى التركية بمصر[١].

ويمثل جامع الملكة صفية أحد الطرز المعمارية التركية التى انتشرت فى مصر منذ القرن السادس عشر الميلادى ويتمثل طراز آخر من هذه الطرز التركية فى مدرسة محمد أبى الذهب بالقاهرة (لوحة 250). وقد كان مؤسس هذه المدرسة مملوكًا للأمير على بك الكبير، وقد عرف بأبى الذهب لأنه بعد أن أسندت إليه الإمارة ولبس الخلعة بالقلعة جعل ينثر الذهب على الفقراء أثناء ركوبه حتى دخل منزله فلقب بأبى الذهب لأنه لم يتقدم نظيره لغيره ممن تقلد الأمريات، وقد اشتهر عنه هذا اللقب وشاع، وسمع عن نفسه شهرته بذلك، فكان لا يضع فى جيبه إلا الذهب، ولا يعطى إلا الذهب ويقول أنا أبو الذهب فلا أمسك إلا الذهب.

وفى سنة ١٧٧٣م شرع الأمير محمد بك أبو الذهب فى بناء مدرسته، فاختار موقعها تجاه الجامع الأزهر، وكان محلها أرباع متخربة فاشتراها من أربابها وهدمها، ورتب لنقل الأتربة وحمل الجير والرمال والطين اللازم للبناء عدة كبيرة من قطارات البغال، وكذلك الجمال لحمل الأحجار العظيمة، كل حجر واحد على جمل. ولما تم بناء المدرسة ألحق بها مساكن للمتصوفة الأتراك، وجعل بها خزانة كتب عظيمة، ورتب للمدرسين والطلبة مرتبات ورواتب.

وقد ذكر الجبرتى المؤرخ ـ بصدد تزويد المدرسة بالمياه ـ أن محمد بك أبو الذهب أنشأ ساقية لامداد الميضاة بالمياه، ولما حفرت الساقية خرج ماؤها حلوًا فعد ذلك من علامات السعد الذى لازم مؤسس المدرسة، إذ أن جميع الآبار والسواقى بتلك المنطقة كان ماؤها فى غاية الملوحة[٢].

وعلى الرغم من احتفاظ مدرسة أبى الذهب ببعض العناصر المعمارية والزخرفية التى ترجع إلى الفن المملوكى فإن تصميمها

Mrs. R.L. Devonshire, Some Cairo Mosques and their Founders, pp. III - 122.

الجبرتى: عجائب الآثار فى التراجم والأخبار جـ ١ ص ٤١٧.

العام مستمد من الفن التركى- وتشتمل المدرسة على بابين رئيسيين يصعد إليهما بسلالم من الحجر. ويؤدى هذان البابان إلى طرقة مكشوفة تحيط بالمدرسة من جهات ثلاث. ويلى هذه الطرقة ثلاثة أروقة تحيط بجوانب ثلاثة من جوانب قاعة رئيسية مربعة التخطيط وتسقفها قبة كبيرة. ويسقف الأروقة الثلاثة قبوات ترتكز على عقود محمولة على أعمدة من الرخام. وتشتمل رقبة القبة على مجموعة من النوافذ المغطاة بشبابيك من الجص والزجاج أما جوف القبة فتزخرفه النقوش المذهبة. وبالمدرسة محراب مكسو بالرخام، ومطعم بالصدف.

ويتمثل الطراز التركى الفخم بالقاهرة فى جامع محمد على (لوحات 254 ـ 256) الذى شيد فى قلعة الجبل فى سنة ١٨٣٠م ويشبه هذا الجامع فى تصميمه جامع السلطان أحمد فى اسطنبول (لوحة 636). ويتألف من صحن وقاعة للصلاة. والصحن مربع التخطيط تقريبًا تحيط به أربعة أروقة تسقفها قباب صغيرة مغطاة بألواح من الرصاص ومنقوشة من الداخل وترتكز القباب على عقود أعمدة رخامية. وتتوسط الصحن ميضأة على هيئة قبة مثمنة صغيرة تعلوها قبة أكبر ذات رفرف ترتكز على ثمانية أعمدة من الرخام.

أما قاعة الصلاة فهى مربعة التخطيط تغطيها قبة قطرها ٢١ مترًا وارتفاعها ٥٢ مترًا، ويحملها أربعة عقود كبيرة ترتكز على أربعة أكتاف مربعة. وتحف بالقبة أربعة أنصاف قباب. ويغطى كل ركن من أركان المربع قبة صغيرة. وفى طرفى الواجهة الغربية للصحن مئذنتان يبلغ ارتفاع كل منهما نحو ٨٤ مترًا.

وإذا كانت مصر ـ على الرغم من انتشار الطرز التركية بها ـ قد ظلت محتفظة بطرازها القديم فإن سورية كانت أكثر تأثرًا بالعمارة التركية. وقد شيدت بها منذ نهاية القرن الخامس عشر مساجد على طراز المساجد التركية. ويتألف كل من هذه المساجد عادة من قاعة تغطيها قبة كبيرة تعتمد على مثلثات كروية. أما المآذن فكانت أسطوانية الشكل شاهقة الارتفاع تشبه المآذن المعروفة فى اسطنبول.

ولم يقف تأثير العمارة التركية (لوحة 667) عند حد سورية (لوحات 520 ـ 521) ومصر (لوحات 236 ـ 275) بل امتد إلى مدن شمال إفريقية حيث شيدت فى الجزائر وتونس وليبيا مساجد تستمد طرازها من المساجد التركية فى اسطنبول والأناضول.

وهكذا نجد أن العمارة التركية ـ شأنها شأن الفنون التطبيقية ـ قد انتشرت فى كثير من الأقطار الإسلامية لا سيما سورية ومصر، كما أن الفن التركى الذى نشأ فى اسطنبول والأناضول والذى استمد كثيرًا من عناصره من الفن العربى فى مصر وسورية لم يلبث أن صار فنًا عالميًا انتشر فى كثير من الأقطار الإسلامية.

# كتاب الفن الإسلامى فى اسبانيا
## (عرض وتقديم)(*)

دخل العرب اسبانيا فى سنة ٧١٠ م/ ٩١هـ وأسسوا فيها دولاً إسلامية بلغت درجة من الحضارة والرقى لم تبلغها أية دولة أوروبية أخرى فى ذلك الوقت. وكان من المظاهر المادية لهذه الحضارة العمارة والفنون الإسلامية التى ازدهرت فى اسبانيا ازدهارًا كبيرًا، وكان لها أثرها الكبير فى الشرق الإسلامى والغرب المسيحى على حد سواء.

والكتاب الذى نحن بصدده اليوم الفن الإسلامى فى اسبانيا دراسة مستفيضة لهذه الفنون قام بها عالم اسبانى من أشهر علماء الآثار والفنون العربية فى اسبانيا هو مانويل جوميث مورينو إذ كتب عشرات الكتب والبحوث حول هذا الموضوع. وقد جاء كتابه خلاصة لأبحاثه ودراساته العديدة وخبرته ومشاهداته.

ومما يحمد للمؤلف أنه زود كتابه بمجموعة ضخمة من الرسوم التوضيحية والصور والخرائط بلغت ٤٨٣ شكلاً. ولقد شهد المؤلف فى كتابه للعرب بما قدموه لاسبانيا وللعالم من خدمات جليلة وبما امتازوا به من فضل وعلم وما امتازت به شريعتهم من سمو إذ يقول: «إن قوانين الشعب الاسبانى كانت تحول دون تحرير الرقيق على عكس ما ترغب فيه الشريعة الإسلامية وتنادى به من عتق الرقاب لأنها كانت تنفر من أى رق»(١).

ويقول: «إن الأندلسيين تطلعوا إلى المعرفة وتعلقوا بالثقافة العربية لسموها على الثقافة اللاتينية التى كانت حينئذٍ جامدة على وتيرة واحدة»(٢).

ويقول أيضًا: «تحت حكم العرب تحققت النقلة الثقافية والدينية وارتفع مستوى الأندلس يقوِّم كيانها العلم الشرقى»(٣). كما يشيد المؤلف بالفن الإسلامى ويوازن بينه وبين الفنون الأوروبية فيقول: «إن الفن الإسلامى يتميز بوفائه للتطور وتلك ثمرة التماسك الاجتماعى ففى الفن العربى لا يتلاشى شيء ما بل يتطور إذا دخلته عناصر جديدة فإنما تتلائم على خير وجه مع العناصر الذاتية وذلك على عكس الفن

(*) ندوة البرنامج الثانى: أذيعت يوم الأربعاء ١٩٦٩/١/١م.
(١) مانويل جوميث: الفن الإسلامى فى إسبانيا، ترجمة لطفى عبد البديع، السيد عبد العزيز سالم. ص ٦.
(٢) المرجع نفسه. ص ٨.
(٣) المرجع نفسه. ص ٨.

الاوروبى فهو يثب من أسلوب إلى آخر كما لو كان متنكرًا لنفسه على مر العصور»[1].

ويقول عن فن قرطبة: «إذا كان الفن البيزنطى والأوتونى قد بلغا درجة لا بأس بها من الظهور والانتشار فإنهما لم يبلغا مبلغ ذلك الدفع ولا تلك الأصالة التى اتسم بها الفن القرطبى «الإسلامى» المعاصر له»[2].

ويقول عن المسجد الجامع فى قرطبة (لوحات 668 ـ 690): «إن اسبانيا لا تستطيع أن تفخر منذ عصر كهوف منجا Menga إلى وقتنا هذا ببناء يضارع المسجد الجامع فى قرطبة فى أصالته وثرائه العريض».

ومع ذلك فإن المؤلف قد جانبه الصواب أحيانًا قليلة عند تفسير بعض المظاهر فى المجتمع الإسلامى فى اسبانيا ولقد كان المترجمان حريصين دائمًا على الرد عليه فكانا يعلقان على آرائه ويبينان ما فيها من خطأ أو تعصب.

كما أن المؤلف يحاول أحيانًا بكثير من التشدد والمبالغة أن يوجد للفنون العربية الأندلسية أصولاً اسبانية قديمة وأن يقلل من تأثير الفنون الإسلامية الشرقية كما يتضح مثلاً حين يتكلم عن الأصول المعمارية لجامع قرطبة.

فعلى الرغم من أنه يقول ما نصه: «الذى نعلمه من عمارة قرطبة فى بداية السلطان العربى سبيله الاستنتاج من أمور غير واضحة المعالم أكثر من أن يكون استنتاجًا من حقائق تتصل بالنشاط الإنشائى»[3]. نراه يقول فى مكان آخر إن جامع قرطبة تأثر بآثار معمارية قديمة عثر عليها حديثًا بفضل حفائر أجريت فى أرض مسجد قرطبة.

ثم يتضح التناقض فى حججه حين يقول: إن جامع قرطبة أقيم فى موقع كنيسة سانت بسنت وأن المبانى التى عثر عليها من حفائر أرضية الجامع كانت أبنية رومانية: أى أن هذه الأبنية الرومانية كانت قد ردمت قبل بناء الكنيسة نفسها وبالتالى كانت مردومة قبل بناء الجامع فكيف يكون قد تأثر بها بناء الجامع.

ومن حيث الشكل يلاحظ أن الكتاب لم يقسم إلى أبواب أو فصول ولكنه عبارة عن عناوين أحيانًا يصعب التفرقة بين الرئيسى والثانوى منها كما أن ترتيب العناوين أو الموضوعات يثير أحيانًا بعض البلبلة فمثلاً تحت عنوان رئيسى: «العمارة فى عهد الإمارة ـ القرن التاسع»[4]. نجد العناوين الفرعية التالية: عبد الرحمن الداخل ـ قصبة ماردة ـ الزيادة فى المسجد الجامع ـ برج سان خوان ـ سقائف المسجد.. الخ.

فنجده يفصل بين عملين فى المسجد الجامع مع أنهما حدثا فى عصر واحد. ويتبع نفس الأسلوب المضطرب فى ترتيب موضوعات العمارة القرطبية فى عصر الخلافة[5] إذ نراه يبحث الموضوعات التالية بنفس الترتيب: الزهراء ومبانيها (لوحات 691 ـ 695) ـ منارة المسجد الجامع والواجهة

(١) مانويل جوميث: المرجع السابق. ص ١٣.
(٢) المرجع نفسه. ص ١٠٧.
(٣) المرجع نفسه. ص ١٧.
(٤) المرجع نفسه. ص ٤٩؛
(٥) المرجع نفسه. ص ٧١.

والمجنبات ـ المجلس الفاخر فى الزهراء زخارف الجامع ـ طركونة.

وهكذا نجده يخلط بين موضوعات الزهراء والجامع وكان الأجدر به أن يفرد لكل منهما موضوعًا متكاملاً. ومما يؤخذ أيضًا على المؤلف أنه لم يثبت فى الحواشى المراجع التى اعتمد عليها، مما يفقد الكتاب أهميته كمرجع علمى ولا سيما وأن المؤلف يورد آراء مهمة كان يجب أن يذكر لنا أسماء المصادر التى اعتمد عليها سواء فى حججه أو فى تأريخه.

ويلاحظ على الكتاب أيضًا عدم التوازن من حيث الموضوعات فالمفروض أن الكتاب كما هو واضح من عنوانه يتكلم عن الفن الإسلامى فى إسبانيا ولكن الواقع أنه يهتم بصفة أساسية بالعمارة حتى أنه يفرد لها نحو ٤٠٠ صفحة فى حين يتناول باقى الفنون من زخرفية وتشكيلية وتطبيقية فى مائة صفحة فقط وحتى معظم هذه الصفحات عبارة عن رسوم توضيحية.

وكان من الواجب ليكون العنوان أكثر انطباقًا على الموضوع أن يذكر فيه لفظة العمارة كأن يكون مثلاً العمارة والفنون الإسلامية فى إسبانيا بل ربما كان من الأوفق أن يذكر اسم المسجد الجامع بقرطبة الذى يقرر أن عليه يدور الكتاب[١].

وأهمل المؤلف الكلام عن موضوعات مهمة جدًا مثل أثر فن غرناطة فى أوروبا، كما أغفل الكلام عن جوانب مهمة من الفنون التشكيلية مثل صور البرطل وتصاوير بعض المخطوطات العربية (لوحة 1366).

ومما كانت المآخذ التى تلاحظ على الكتاب فإنها لا تقلل من قيمته وأهميته وما تقدمه ترجمته من فائدة محققة فى مجال الفنون والآثار الإسلامية.

والحق أن ترجمة هذا الكتاب من الإسبانية إلى العربية بمعرفة الدكتور لطفى عبد البديع والدكتور السيد عبد العزيز سالم عمل موفق إذ أن هذه الترجمة العربية سدت فراغًا كبيرًا فى المكتبة العربية وذلك لأن الكتب العربية التى تتناول دراسة الفنون الاندلسية قليلة جدًا أو على الأصح نادرة.

وجاءت الترجمة العربية واضحة سلسة، كما أن المترجمين أضافا بعض تعليقات مفيدة إما للرد على المؤلف لتفنيد بعض المفتريات وإما لتوضيح بعض الآراء بنبذ مقتبسة من المؤلفات العربية القديمة ومن الشعر العربى، ربما كان من المتعذر على المؤلف نفسه الوصول إليها.

كما يشكر المترجمان لأنهما زودا الكتاب بقائمة تشتمل على الأصول الإسبانية والفرنسية لنحو ١٥٠ مصطلحا من المصطلحات العربية التى استخدموها فى الترجمة مع شرح مختصر لها ورتبوها هجائيًا حسب الأصول الإسبانية. وحبذا لو كانت هذه القائمة قد رتبت أيضًا حسب الترجمة العربية إذن لكانت أوفى بالغرض وذلك لأنه من أهداف هذه القائمة بطبيعة الحال أن يتعرف القارئ العربى على المصطلح الإسبانى أو الفرنسى الأصلى أو على شرح له إذا التبس عليه المقصود منه ومن ثم فإنه سوف يكون لديه المصطلح العربى وليس المصطلح الأجنبى.

أما فى حالة القائمة الحالية فعليه أن يقرأ

(١) مانويل جوميث: المرجع السابق. ص ١٦.

جميع المصطلحات العربية حتى يتوصل إلى المصطلح الذى يريد معرفة مرادفه. ومهما يكن من أمر فهذه القائمة عمل مفيد جدًا.

ولو تفضل المترجمان أيضًا فأوردا فى أول الترجمة اسم المؤلف والكتاب باللغة الأصلية وكذلك مقدمة بتعريف المؤلف وبالكتاب وتاريخ نشره لأديا للقارىء العربى فائدة محققة.

وبهذه المناسبة فات المترجمين أن يزودا الكتاب بأية فهارس حتى فهرس الموضوعات. ولذلك صار من المتعذر التعرف على موضوعات الكتاب إلا بعد تصفح الكتاب كله، كما صار لزامًا على من يريد قراءة أى موضوع من موضوعاته أن يقلب صفحات الكتاب حتى يهتدى إليه.

ولقد لاحظت أن المترجمين ينصان فى بعض الحواشى أنهما قد ترجما بعض الفقرات بتصرف دون ذكر السبب الذى دفعهما إلى ذلك.

ولقد أورد المترجمان فقرة هامة[١] توضح رأى المؤلف وذكرا أنهما ترجماها بتصرف ولا أدرى الحكمة من ذلك ونصها: «جاء المسجد على أثر الكنيسة ولكنه لما كان وفيا لمبادىء عقيدته الدينية لم يستطع أن يبلغ مبلغ ما فى الكنيسة من روائع ثم إن مجرد المظهر الإنسانى فى الدين وهو الصلاة يجعل المسجد يقوم على أرض راسخة ويؤدى ذلك إلى إنشاء أبنية عظيمة الاتساع عناصرها المعمارية على وتيرة واحدة حتى لا تشغل المؤمن المستغرق فى صلاته بشىء».

وباستثناء هذه الهنات فإن المترجمين قد قدما لنا عملاً جليلاً جديرًا بالفخر والتنويه.

(١) مانويل جوميث: المرجع السابق ص ١٠.

# أثر العمارة والفنون الأندلسية في أوروبا(*)

تعد الأندلس أهم مراكز نقل التراث الفنى الإسلامى إلى أوروبا ولقد ازدهرت الفنون الإسلامية فيها بشتى فروعها ولا سيما فى مجال العمارة (لوحات 668 ـ 701) والحفر والفنون التطبيقية ـ كما أنها عرفت أيضًا بعض أنواع التصوير مثل تزويق المخطوطات (لوحات 1366 و 1580 و 1582) والتصوير على الجدران وكذلك بعض أنواع النحت مثل نحت التماثيل فى الحجر وحفر الرسوم فى العاج (لوحات 1248 ـ 1256) والحجر (لوحة 699) والجص (لوحات 700 و 701) وتفوق الأندلسيون المسلمون فى كافة هذه الصناعات بحيث برز امتيازها عن مثيلاتها فى أوروبا وكما انتقلت العلوم العربية إلى أوروبا عن طريق الأندلس فكذلك نجد أن هذه الفنون انتقل كثير منها إلى أوروبا ووصلنا نماذج من آثارها فى شتى الأقطار الأوروبية وظهرت هذه التأثيرات فى مجال العمارة والحفر والتصوير وكذلك فى مجال الفنون التطبيقية من خزف ونسيج وعاج وصناعات معدنية وغير ذلك.

(أ) صناعة الورق: وربما كان أهم ما أخذه الأوروبيون فى الأندلس هو الورق الذى انتقلت صناعته إلى الأندلس من الشرق الإسلامى حيث عرفها العرب منذ أوائل القرن (الثانى الهجرى/ الثامن الميلادى) وسرت صناعة الورقة من مراكش إلى اسبانيا وربما كانت شاطبة مركز هذه الصناعة فى اسبانيا. وكان الأوروبيون فى أول الأمر يشترون الورق من الأندلس ثم تعلموا فيها صناعة الورق ونقلوها إلى أوروبا ولقد بقى أثر العرب فى صناعة الورق الأوروبية متمثلاً فى استخدام ألفاظ عربية مثل كلمة رزمة العربية التى ظهرت فى اللغة الإسبانية Resma وفى الفرنسية rayme وفى الانجليزية Ream وإذا كانت صناعة الورق قد انتقلت إلى فرنسا من إسبانيا فإن هذه الصناعة انتقلت إلى إيطاليا حوالى (١٢٦٨ ـ ١٢٧٦) عن طريق آخر هو صقلية التى ازدهرت فيها الحضارة العربية الإسلامية فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر بعد الميلاد ومن فرنسا وإيطاليا انتقلت صناعة الورق إلى دول أوربية أخرى.

ومن المعروف أنه بفضل معرفة الغرب لصناعة الورق صار فى الإمكان استخدام آلة الطباعة ذات الحروف المنفصلة والمتحركة وظهر هذا الاختراع فى ألمانيا حوالى منتصف القرن الخامس عشر. وبفضل الورق

(*) بحث بندوة عن الحضارة الاندلسية بكلية الآداب ـ جامعة الرياض سنة ١٩٧٥م.

والطباعة تقدم العلم فى أوروبا وتأسست المدنية الحديثة.

هذا ويبدو أن العرب فى الأندلس كانوا قد توصلوا لنوع من الطباعة، إذ يقال أنه كان لعبد الرحمن الناصر كاتب كان يرسل الرسالة التى ينشئها إلى ديوان خاص حيث يصير فيه إظهارها على الورق فتصدر منها نسخ كثيرة توزع على عمال الدولة.

(ب) العمارة: ازدهرت العمارة فى الأندلس ازدهارًا كبيرًا يتمثل فى آثار العمائر الأندلسية الباقية رغم ما انتابها من تخريب وتدمير وتبديل ومن أقدم الآثار المعمارية الباقية فى إسبانيا جامع قرطبة (لوحات 669 ـ 687) الذى وضع أساسه عبد الرحمن الأول (الداخل) سنة ٧٨٦م وزاد فيه كثير من ولاة الأندلس الذين جاؤوا بعده وأضاف إليه هشام الأول ابن عبد الرحمن الداخل مئذنة مربعة الشكل على النمط المستخدم فى شمال إفريقيا والذى ربما يرجع بدوره إلى الأصل الشامى. واشتهر جامع قرطبة بأعمدته الكثيرة التى بلغ عددها ١٢٩٣ عمودًا وبعقوده المزدوجة وبنقوشه الجميلة ولقد حول النصارى هذا الجامع إلى كنيسة. ومن آثار الأندلس المعمارية أيضًا مدينة الزهراء (لوحات 691 ـ 695) التى بناها عبد الرحمن الناصر وأضاف إليها خلفاؤه وسميت بالزهراء نسبة إلى إحدى جوارى عبد الرحمن الناصر الذى يقال أنه أقام على بابها تمثالاً لها وتسمى مدينة الزهراء اليوم كردوبا لافيجا Cordoba Lavieja.

ومن المدن المشهورة أيضًا مدينة الزاهرة التى بناها المنصور وقد خربها البربر حوالى سنة ١٠١٠م وضاعت معالمها الآن.

ومن أبدع آثار الأندلس القصر (الكازار) فى إشبيلية (لوحة 696) وأقدم أقسامه بنى على يد مهندس من طليطلة فى عهد الموحدين سنة ١٢٠٠م ثم أعيد بناؤه على الطراز الإسلامى فى سنة ١٣٥٣م على يد بعض المدجنين (وهم المسلمون الذين بقوا فى إسبانيا بعد أن خرج منها المسلمون) كما يوجد فى إشبيلية أيضًا اثر آخر هو الجيرالدا (الخيرالدا) (لوحة 697) التى شيدت أساسًا كمئذنة للمسجد الجامع بإشبيلية سنة ١١٨٤ وتشتمل على عقود مدببة ظهرت فيها قبل استخدامها فى العمائر القوطية.

وربما كان أشهر عمائر الأندلس قصر الحمراء فى غرناطة (لوحات 699 ـ 701) الذى تمثل زخارفه المعمارية أجمل ما بلغه فن الزخرفة المعمارية الأندلسية وقد شيد هذا القصر فى عهد بنى نصر، وشرع محمد الأول فى بنائه فى سنة ١٢٤٨م وأتمه أبو الحجاج يوسف (١٣٣٣ ـ ١٣٥٤) وخلفه محمد الخامس (١٣٥٤ ـ ١٣٥٩) وذاع صيت هذا القصر وبخاصة صحن السباع الذى يمثل فناءً مرصوفًا بالبلاط فى وسطه تماثيل لاثنى عشر أسدًا من الرخام تصطف على هيئة دائرة حول حوض ويشتمل القصر على نقوش هندسية ونباتية وكتابات بالخط العربى الجميل عبارة عن أدعية وأبيات من الشعر.

هذا وقد اشتملت العمائر الأندلسية على عناصر معمارية وزخرفية إسلامية استخدم الأوروبيون كثيرًا منها فى عمائرهم كما أنها تشتمل أيضًا على أساليب بنائية استعارت بعضها أوروبا فى كثير من مبانيها. ولقد استخدم العقد المدبب (لوحات 703 ـ 706) الذى صار أساسًا لنشأة طراز معمارى أوروبى مهم هو الطراز القوطى الذى يقوم

بصفة أساسية على العقود المدببة بدلاً من العقد نصف الدائرى الذى كان أساس العمارة عند الرومانسكيين من قبل.

(جـ) أما الفنون التطبيقية الأندلسية فقد وصلت مستوى رفيعًا وكان لها أثرها الكبير فى الفنون الأوروبية.

ففى مجال فنون الخزف كانت بلنسية من المراكز التى ازدهرت فيها فنون الخزف المطلى وكانت تصدر بعض إنتاجها إلى بواتييه التى صارت من مراكز صناعة الخزف فى أوروبا. وانتشر تقليد الخزف الإسلامى فى أوروبا فى القرن الخامس عشر الميلادى حتى وصل هولندا كما انتقلت هذه الصناعة إلى إيطاليا. وعلى الرغم من استيلاء النصارى على إسبانيا فقد ظل كثير من مراكز صناعة الخزف بها ينتج خزفًا ذا طابع إسلامى رغم ما كان يرسم عليه من رموز نصرانية.

واشتهرت الأندلس أيضًا بالآجر المتعدد الألوان الذى لا يزال مستخدمًا حتى اليوم فى إسبانيا والبرتغال. ومن أشهر أنواع الخزف الإسبانى الخزف ذو البريق المعدنى ومن نماذجه المشهورة قدور الحمراء (لوحات 930 و 931).

ومن المدن الأندلسية التى اشتهرت بصناعة الخزف مالقة ومنيشة فى بلنسية ومنذ حوالى منتصف القرن الحادى عشر نجد طليطلة تبرز مركزا مهما لهذه الصناعة.

ونبغ الأندلسيون أيضًا فى صناعة المنسوجات (لوحة 801) التى كانوا يصدرونها إلى أوروبا ومن أشهر المنسوجات التى أقبل الأوروبيون على اقتنائها ذلك النوع الرقيق المعروف باسم - غرنادين - نسبة إلى غرناطة التى كانت مركز صناعته.

ومن أشهر الفنون التطبيقية فى الأندلس صناعة العاج (لوحات 1248 - 1256) حيث وصلنا مجموعة من صناديق العاج الصغيرة التى كانت تستخدم لحفظ الحلى والجواهر وكان يزخرف ظاهرها برسوم محفورة عبارة عن كتابات ومناظر مستمدة من الحياة الاجتماعية ولا سيما مناظر الطرب والصيد بالإضافة إلى زخارف نباتية وهندسية وصور حيوانات وطيور. وبعض هذه الصناديق يشتمل على أسماء أصحابها ومن أشهرها صندوق أسطوانى الشكل عليه كتابة تشير إلى أنه صنع هدية من الحكم الثانى لأحب ولادة (لوحة 1250) وبالإضافة إلى ذلك ازدهر أيضًا فى الأندلس مختلف الفنون التطبيقية الأخرى مثل صناعات المعادن والزجاج والخشب وغيرها من الفنون التى تركت آثارها فى إسبانيا وفى أوروبا.

ويتضح أثر الفنون الأندلسية فى أوروبا فى كثير من مجالاتها كما تتمثل فى كثير من التحف (لوحات 1257 - 1268 و 702 - 704 و 706 و 710).

# أثر الفنون الإسلامية بصقلية وإيطاليا في أوروبا(*)

بدأ فتح العرب لصقلية جديًا فى سنة ٨٢٧م حين استنجد بعض الثوار فى سرقوسة بالأغالبة فى تونس على الحاكم البيزنطى فجرد زيادة الله الأول ثالث الولاة الأغالبة على تونس حملة بقيادة أسد بن الفرات ونزل الجيش الإفريقى فى صقلية وزحف على سرقوسة وفى سنة ٨٣١م استولى العرب على بليرم Palermo وجعلوها قاعدة لإمارة إسلامية جديدة. ولم تلبث مدن صقلية أن سقطت واحدة تلو الأخرى حتى تم فتح صقلية فى حوالى سنة ٩٠٢م على يد إبراهيم الثانى الذى توفى ودفن فيها؛ ومنذ ذلك الوقت ظلت صقلية جزءًا من العالم الإسلامى وتحت الحكم الإسلامى على مدى ١٨٩ سنة، ومن صقلية أخذ المسلمون يتقدمون فى إيطاليا نفسها فاستولوا على بارى على البحر الأدرياتيكى وحاولوا غزو مدن أخرى فى إيطاليا. ومن أشهر حملاتهم على إيطاليا تلك الحملة البحرية التى حاول فيها العرب الاستيلاء على أوستيا. ولولا العواصف الهوجاء المفاجئة لسقطت روما فى يد المسلمين، ومما تجدر الإشارة إليه أن (روفائيل) قد سجل هذه الموقعة البحرية فى إحدى لوحاته. غير أن نفوذ المسلمين كان قد عظم فى إيطاليا حتى أن البابا (يوحنا الثانى) اضطر فى وقت من الأوقات أن يدفع لهم جزية.

ولم يقف نفوذ الأغالبة عند حد صقلية وإيطاليا بل امتد أيضًا إلى مالطة كما عبرت جيوش المسلمين جبال الألب ودخلت أوروبا الوسطى ولا يزال بها حتى اليوم عدد من القلاع التى تنسب إلى المسلمين كما أن بسويسرا نفسها بعض أماكن تحمل أسماء شبيهة بالعربية مثل جابى gaby والجابى algaby. غير أن استقرار العرب فى إيطاليا أو فى وسط أوروبا لم يدم طويلاً.

وكان أمراء صقلية فى أول الأمر يولون من قبل الأغالبة ثم خضعت صقلية للدولة الفاطمية وقاست الجزيرة كثيرًا من المنازعات التى تشبت بين العناصر المختلفة من سكانها من أندلسية وإفريقية وعرب يمانية (كلبية) وعرب قيسية ولم يستتب السلم إلا فى عهد المنصور الخليفة الفاطمى الثالث الذى ولى على صقلية الحسن بن على بن أبى الحسين الكلبى (ت ٩٦٥) الذى استطاع أن يقر فيها السلام؛ وفى عهد هذا الوالى ومن خلفه من أفراد أسرته من الكلبيين أخذ سكان صقلية يعنون بالثقافة العربية التى ازدهرت بصفة

---

(*) بحث بندوة عن أثر الحضارة الإسلامية فى أوربا بجامعة الرياض ـ ١٩٧٥م.

خاصة فى عهد أبى الفتوح يوسف بن عبد الله (٩٨٩ ـ ٩٩٨م)، وكانت بليرم العاصمة تنعم بالرخاء وبالثقافة وبالترف فى ذلك العهد ويتضح ذلك من الوصف الذى ورد فى كتاب ابن حوقل لهذه المدينة والذى جاء نتيجة المشاهدة الشخصية: إذ ذكر أنه شاهد فى هذه المدينة أكثر من (١٥٠) حانوتًا لبيع اللحوم وأكثر من (٣٠٠) مسجد كما ذكر أن بها أكثر من (٣٠٠) معلم للصبيان.

ثم طمع النورمانديون فى صقلية فوجهوا عنايتهم نحو الاستيلاء عليها وبدءوا فى ذلك سنة ١٠٦٠م وتم استيلاؤهم على الجزيرة كلها فى سنة ١٠٩١م، وعلى الرغم من احتلال النورمانديين لصقلية فإن الثقافة العربية أخذت فى النمو والازدهار فيها وأخذ عرب صقلية يعملون على الرقى بحضارتها على أسس عربية وظل حكام صقلية من النورمانديين محافظين على التقاليد الإسلامية فى الحكم والإدارة بل وفى أساليب الحياة كما ظلوا يعتمدون على مسلمى صقلية فى شتى المجالات: فاستخدموهم فى جيوشهم وولوهم إدارة دواوينهم وقربوا إليهم علماءهم كما أسندوا بعض الوظائف العليا للمسلمين، ومن الملاحظ أن بعض أسماء الوظائف ظلت محتفظة بصيغتها العربية ومن أشهرها وظيفة «أميراتوس أميراتورم» أى أمير الأمراء التى كانت تعتبر أعظم وظيفة فى الدولة، وسيطر المسلمون على التجارة فزادت ازدهارًا، كما زادت العناية بالزراعة وتقدمت تقدمًا كبيرًا بفضل مهارتهم فى استغلال الأرض وأدخلوا فى الجزيرة محاصيل جديدة مثل قصب السكر والقطن والبردى، كما زادت العناية بزراعة أشجار العنب وغيرها من أشجار الفواكه وقد أشار ابن حوقل وابن جبير إلى خصوبة جزيرة صقلية.

ومما يسترعى الانتباه أن النورمانديين سكوا نقودًا متأثرة فى طرزها بالنمط الإسلامى حتى أنها كانت تحمل تاريخًا مكتوبًا بالأرقام العربية بالإضافة إلى نقش عربى (لوحات 1100 و 1101) وقد وصلنا من عهد الملك روجر الثانى نقد من هذا القبيل يرجع إلى سنة ١١٣٨م.

وازدهرت فى صقلية صناعة العاج وقد وصلنا منها علب وصناديق صغيرة من العاج كانت تستخدم لحفظ الجواهر والحلى وتشبه فى أسلوبها النمط الأندلسى (لوحات 1257 ـ 1259 و 1261 ـ 1268) كما وصلنا أبواق صيد من العاج ترجع إلى العهد النورماندى (لوحات 1260 و 1267) ونقشت عليها صور الطيور والحيوانات داخل المناطق المكونة من الأفرع النباتية كما يحتفظ متحف كرستيانو بالفاتيكان وغيره من المتاحف بأدوات من العاج وصوالجة من صناعة صقلية فى ذلك العهد.

وأخذ النورمانديون عن العرب استخدام الورق ويبدو أنه من صقلية انتقل استخدام الورق إلى أوربا، ومما تجدر الإشارة إليه أن أقدم وثيقة أوروبية من الورق معروفة عبارة عن مرسوم أصدرته زوجة روجر الأول سنة ١١٠٩م، ومن الملاحظ أن هذا المرسوم كان مدونًا باللغتين العربية واليونانية.

وكانت مصانع النسيج (لوحات 800 ـ 803) التى أسسها أمراء المسلمين فى القصر الملكى فى بليرمو Palermo تمد الأسر الأوروبية النبيلة بالثياب الرسمية وقد طرزت عليها الكتابات العربية وظلت صناعة الحرير فى صقلية فى أيدى المسلمين إلى سنة

١١٤٧م، ثم تعلمها منهم بعد ذلك النصارى، ومن صقلية استمد صناع النسيج الأول فى إيطاليا معرفتهم وخبرتهم الفنية ونماذج الرسوم والزخارف على المنسوجات، وفى أوائل القرن الثالث عشر كانت حياكة الحرير قد أصبحت الصناعة الرئيسية فى عدة مدن إيطالية وأخذت هذه المدن تصدر المنسوجات تقليدًا للمصنوعات الصقلية إلى أنحاء مختلفة من أوروبا وكان فى البندقية وفى فرارا وبيزا كما كان فى بليرم جماعات من الصناع الشرقيين (العرب) يسهمون فى العمل ويعلمون أبناء البلاد أسرار صناعتهم وبلغ الطلب على المنسوجات الشرقية درجة عالية بحيث أن الأوروبى لم يكن يحسب نفسه حسن الهيئة والهندام ما لم يكن فى حوزته ثوب شرقى واحد على الأقل.

وشهدت الجزيرة عناية فائقة بالثقافة العربية فى عهد النورمانديين ولا سيما فى عهد روجر الأول وروجر الثانى ثم فى عهد فردريك الثانى حفيد روجر الثانى، أما روجر الأول فقد كان معظم المشاة فى جيشه من المسلمين فى صقلية كما أنه أبقى على نظام الإدارة الإسلامى السابق وعين بعض المسلمين فى الوظائف العليا وكانت مراسيمه تصدر باللغة العربية بالإضافة إلى اللغة اليونانية كما قرب إليه علماء المسلمين من فلاسفة وأطباء ومنجمين، وكان المسلمون فى عهده يمارسون شعائرهم الدينية بحرية مطلقة.

وفاق روجر الثانى أباه روجر الأول فى الثقافة والتقاليد العربية وبلغ من حب روجر الثانى للتقاليد العربية أنه كان يلبس الزى العربى حتى أنه أغضب معاصريه من النصارى وقد وصلنا عباءة تتويجه وعليها زخارف ذات طابع عربى إسلامى وتشمل حافتها أدعية باللغة العربية بالإضافة إلى تاريخ صنعها الهجرى وهو سنة ٥٢٨هـ (سنة ١١٣٣م) وهى محفوظة حاليًا فى متحف الكنوز فى فيينا (لوحة 800). ولم يكن الملك روجر الثانى وحده هو الذى يرتدى زيًا عربيًا بل أن الشعب الصقلى أيضًا حتى النساء كان يرتدى هذا الزى وقد ذكر ابن جبير أنه شاهد فى سنة ١١٨٤ فى عهد وليم الثانى حفيد روجر الثانى النساء النصرانيات فى صقلية يرتدين زى المسلمات أثناء خروجهن من منازلهن.

واتخذت العمارة فى عهد روجر الثانى طابعًا عربيًا حتى أننا نجد أن كنيسة القصر فى بليرم كابلابلاتينا (Capella palatina) التى بناها روجر الثانى يشتمل سقفها على صور مرسومة حسب الأسلوب الفنى الإسلامى وذات موضوعات مدنية من النوع الذى شاع تصويره فى الفن الإسلامى ولا سيما فى مصر الفاطمية بالإضافة إلى كتابات باللغة العربية تمثل أدعية بالأسلوب الإسلامى (لوحات 709 ـ 719) ومن المعتقد أن هذه الكنيسة قد بنيت وزخرفت على يد صناع مسلمين أو على الأقل صناع نشأوا حسب التقاليد المهنية الإسلامية ومن المرجح أن مثل هؤلاء الصناع أسهموا فى تشييد عمائر أخرى فى صقلية وصلتنا آثارها مثل قصر القبة وقصر العزيزة اللذين شيدا وزخرفا حسب الطرز الإسلامية.

وكان روجر الثانى يقرب إليه علماء المسلمين ويغدق عليهم الهبات والعطايا وربما كان أشهر العلماء الذين ازدان بهم بلاطه هو أبو عبد الله محمد بن الإدريسى أعظم الجغرافيين وراسمى الخرائط فى العصور الوسطى. وولد الإدريسى فى سبتة فى سنة ١١٠٠ واستدعاه روجر الثانى إلى

بليرم حيث ظل فى رعايته حتى وفاته سنة (١١٦٦) وأشهر مؤلفاته ـ نزهة المشتاق فى اختراق الآفاق ـ ويعرف باسم كتاب روجار وقد لخص فيه معلومات أهم من سبقه من المؤلفين، غير أن أهمية الكتاب ترجع فى حقيقة الأمر إلى أنه جمع فيه معلومات شاهدى عيان من الأقطار المختلفة، ومن ثم اشتمل كتابه على معلومات جديدة مبنية على المشاهدة وليس مجرد نقل من مؤلفات سابقة. ولم يقف الإدريسى عند هذا الحد بل أنه وضع المعلومات التى وصلته تحت الفحص والنقد الواعى. كما يتضح من هذا المؤلف أن الإدريسى قد فطن إلى بعض حقائق الكون المجهولة. ويعتبر هذا الكتاب من أقدم الكتب التى طبعتها أوروبا إذ طبعت خلاصة له فى روما سنة ١٥٩٢ ونقلت هذه الخلاصة إلى اللاتينية نقلاً غير دقيق على يد عالمين مارونيين هما جبرائيل الصهيونى ويوحنا الحصرونى بعنوان جيوجرافيا نوبينسيس Geographia Nubiensis ونشرت أقسام من النص الأصلى فى ليون ومدريد وروما وبون وغيرها من المدن الأوربية. وبالإضافة إلى هذا الكتاب نجد الإدريسى يضع لروجر الثانى بعض الأدوات الجغرافية والفلكية مثل الكرة السماوية وخريطة للعالم على شكل قرص من الفضة. وعمل كثير من الخرائط بناءً على معلومات الإدريسى.

وتقدمت حركة الترجمة عن العربية فى عهد وليم الأول خليفة روجر الثانى الذى كان يشجع حركة الترجمة عن العربية، وعن طريق الكتب العربية تعرف الغرب على أهمية الثقافة اليونانية، ومن ثم زاد الحرص فى صقلية على البحث عن الكتب اليونانية القديمة والعمل على ترجمتها.

ولم ينفرد بالعناية بالثقافة العربية واستمرار التقاليد العربية فى الحياة والحكم الحكام النورمانديون بل نجد الامبراطور فردريك الثانى (١٢١٥ ـ ١٢٥٠م) ينافسهم فى ذلك بل ويفوقهم وكان فردريك الثانى يحكم ـ إلى جانب صقلية ـ المانيا، ومنذ زواجه فى سنة ١٢٢٥م بايزابيلا البرينية صار ملك بيت المقدس بالإضافة إلى أنه امبراطور الامبراطورية الرومانية المقدسة. وكان فردريك الثانى يعيش فى بلاطه أشبه بحاكم شرقى، وقرب إليه علماء المسلمين الذين قدموا إليه من سوريا وبغداد وغيرهما، وكانت له علاقات طيبة مع الملوك المسلمين وبخاصة مع الملك الكامل فى مصر (١٢١٨ ـ ١٢٣٨م)، وكان بينهما مراسلات ودية وعلمية وتبادل هدايا وسفارات، وكان من هدايا السلطان الكامل لفردريك الثانى بعض الجمال العربية التى كان الامبراطور يحرص على اصطحابها معه وكذلك زرافة تعتبر أول زرافة تجلب إلى أوروبا، وقد بلغت العلاقات الطيبة بينه وبين السلطان الكامل أن مكنه السلطان الكامل من دخول بيت المقدس وتتويجه ملكًا عليها حتى يحافظ على مركزه أمام نصارى أوروبا، ونتيجة لصلته بالثقافة العربية وتقريبه للعلماء المسلمين ومراسلاته مع العالم الإسلامى تفتحت أمامه آفاق المعرفة وعرف قيمة التوصل إلى المعرفة عن طريق التجربة، وقد عمل له بعض المصريين تجارب على بيض النعام وحضانته وتفقيسه بحرارة الشمس، وأجرى بعض السوريين عمليات ترويض البزاة أمامه (تدريب الصقور)، كما نقلت له رسالة عربية عن تربية البزاة كانت أساسًا لكتاب وضعه فردريك عن التاريخ الطبيعى يعتبر أول كتاب فى هذا الموضوع فى أوربا، وأرسل إليه

السلطان الملك الكامل آلة بها أشكال الشمس والقمر صممت بحيث توضح الساعات فى دورانها، كما استفاد فى التوصل إلى حلول كثيرة لمشكلات رياضية وفلكية وفلسفية بفضل العلماء المسلمين.

وكان يعمل فى بلاطه عدد من المترجمين كان على رأسهم ميخائيل سكوت الذى نقل فيما بين سنة ١٢٢٠ إلى ١٢٣٦م إلى صقلية وإيطاليا كثيرًا من المؤلفات الأندلسية، وقد أتم سكوت للامبراطور فردريك موجزًا لشرح ابن سينا لمؤلفات أرسطو فى علم الحياة وعلم الحيوان، ومنهم أيضًا تيودور تاذرى وكان يعمل أيضًا منجمًا فى بلاط فردريك وهو نصرانى يعقوبى من أنطاكية وهو الذى نقل للامبراطور الرسالة العربية عن تربية البزاة التى سبقت الإشارة إليها، كما وضع تاذرى رسالة فى حفظ الصحة عبارة عن تلخيص لـ (سر الأسرار) الذى كان ينسب خطأ إلى أرسطو.

ومن الواضح أن هذا الجو العلمى الذى ازدهر بفضل الثقافة العربية فى صقلية فى عهد فردريك الثانى والذى امتاز بالبحث والاستقصاء واستيفاء المعارف عن طريق التجربة والاستفادة من التراث القديم يمثل بداية النهضة الأوروبية ولا سيما فى إيطاليا حيث وضح فى الفن والأغانى والموسيقى والأدب والشعر الإيطالى تأثر بالتراث العربى الإسلامى، كما تأثر فردريك الثانى بدور العلم الإسلامية فأسس على نمطها جامعة نابلى فى سنة ١٢٢٤م، وتعتبر هذه الجامعة أول جامعة ذات طابع مدنى تؤسس فى أوروبا بمرسوم خاص. وقد اعتمد مدرسوها على الكتب العربية وترجماتها التى كانت تمثل كتبًا مقررة فيها ومن أهمها كتب ابن رشد التى أمر الامبراطور فردريك بترجمتها من العربية وكذلك كتب أرسطو فى ترجماتها العربية مع شروح العلماء العرب لها وإضافاتهم عليها كما أرسلت نسخ من هذه الترجمات إلى باقى جامعات أوروبا مثل جامعة بولونيا وباريس.

وقد زاد الإقبال على الدراسات العربية منذ القرن الرابع عشر فى كثير من جامعات أوروبا مثل باريس وأكسفورد ولكن لهدف تبشيرى.

وكانت صقلية فى العصر النورماندى وفى عصر فردريك يسكنها عنصر عربى وعنصر يونانى بالإضافة إلى نخبة من العلماء الذين يتكلمون اللاتينية ومن هنا استخدمت اللغات الثلاث العربية واليونانية واللاتينية فى التداول اليومى وفى الأعمال الرسمية، وازدهرت فيها فى أول الأمر حركة الترجمة من العربية إلى اللاتينية ومن ثم تعرف علماء أوروبا على الأعمال اليونانية التى كان قد ترجمها العرب وشرحوها وأضافوا إليها وقد كانت هذه الترجمات حافزًا إلى البحث عن المؤلفات اليونانية فى أصولها اليونانية القديمة وترجمتها إلى اللاتينية أى حافزًا إلى بعث الروح اليونانية القديمة فى صقلية، وكان ذلك كله من العوامل المهمة فى إثارة روح النهضة الأوروبية.

وممن تولى حركة الترجمة فى صقلية:

١ - قسطنطين الإغريقى (ت ١٠٨٧م) وكان الرائد فى الترجمة إلى اللاتينية ومن الكتب التى ترجمها كتاب الملكى لعلى بن عباس وقد نقل الجزء الخاص بالجراحة يوحنا الشرقى أحد تلامذته (١٠٤٠ - ١١٠٣م) وكان من أطباء

مدرسة سالرنو وهى أول مدرسة للطب فى أوربا وأسهم فى إنشائها أحد المسلمين.

٢ - يوجين البليرمى وهو عالم صقلى كان يلقب بالأمير وبرز فى عهد روجر الثانى وخلفه وليم الأول وكان يحسن العربية واللاتينية وترجم كتاب العين Optica وهو كتاب عربى يقال أنه يشتمل على ترجمة لكتاب بطليموس الذى فقد أصله اليونانى كما نقل كتاب كليلة ودمنة إلى اليونانية بمعاونته.

٣ - فرج بن سالم وهو طبيب يهودى من صقلية ترجم بعض الكتب منها: -

أ - الحاوى للرازى (سنة ١٢٧٩) وقد نقل إلى اللاتينية تحت رعاية شارل الأول وانتشر فى مخطوطات عديدة خلال القرون التالية.

ب - تقويم الأبدان لابن جزلة.

هذا وقد تمت ترجمة كتب كثيرة فى الفلك والرياضيات، ويلاحظ أن بعض الترجمات التى تمت فى صقلية أعيد نقلها بصورة أدق فيما بعد فى طليطلة. ومن الكتب التى ترجمت إلى اللاتينية فى صقلية كتاب المجسطى وهو الكتاب الذى كان قد نقل من اليونانية إلى العربية وقد نقل هذه المرة إلى اللاتينية ولكن من أصله اليونانى وذلك فى سنة ١١٦٠ تقريبًا وليس من شك فى أن الحافز للبحث عن أصول هذه المؤلفات كان ترجمتها إلى اللغة العربية على يد العرب أولاً.

هذا وقد كان الطرف الجنوبى من إيطاليا يتبع مملكة صقلية فى عهد النورمانديين وعهد فردريك الثانى، وكان يعيش فيه نسبة لا بأس بها من المسلمين فى ذلك الوقت، ومن ثم فإنه ينطبق على هذا الجزء ما سبق أن قيل بشأن صقلية نفسها كمصدر إشعاع للحضارة الإسلامية إلى أوروبا، بل أنه أقرب إلى أوروبا من صقلية نفسها، ومن جهة أخرى فإن آثار الحضارة الإسلامية التى كانت تنطلق من صقلية كانت تنتقل أولاً إلى إيطاليا بحكم الجوار والصلات المتيسرة برًا وبحرًا، ومن ثم صارت إيطاليا جسرًا تعبر عليه مختلف عناصر الحضارة الإسلامية من صقلية ومن غيرها من موانى البحر المتوسط إلى أوروبا، وربما لهذا السبب كانت إيطاليا أول مناطق أوروبية تظهر فيها بوادر النهضة الأوروبية فى شتى المجالات. وقد ظهرت التأثيرات الحضارية الإسلامية فى إيطاليا فى عدة نواح ولا سيما فى مجال العمارة والفنون.

ففى مجال العمارة: تأثرت العمارة الإيطالية فى بعض ملامحها بالفنون الإسلامية، ومن الأمثلة على ذلك أبراج الأجراس فى الكنائس Campanile (لوحات 704 - 706) التى تأثرت من غير شك بالمآذن الإسلامية ولا سيما حسب الطراز السائد فى شمال إفريقيا، كما أنه من المعروف أن قمة قبة كاتدرائية فلورنسا التى صممها المهندس برونليسكى متأثرة بعنصر معمارى إسلامى يعرف باسم المنور أو (الشخشيخة فى مصر) Lantern (لوحة 708).

وفى مجال الفنون الزخرفية: انتقلت إلى إيطاليا أساليب صناعية وزخرفية إسلامية وكان كثير من المدن الإيطالية تصدر إلى مختلف أنحاء أوروبا منسوجات تقليدًا للنسيج الصقلى، ومن أشهر هذه المدن البندقية التى زادت شهرتها فى هذا المجال فى القرن الخامس عشر. وفى هذه المدينة أيضًا ازدهرت صناعة التجليد تقليدًا للتجليد

الإسلامى، حيث استخدم اللسان لحفظ أطراف الورق بالإضافة إلى زخرفة الغلاف وطبع الرسوم عليه حسب الطراز الإسلامى، وانتشر هذا الأسلوب فى مدن إيطالية أخرى، كما كانت البندقية أيضًا مركز صناعات فنية كثيرة متأثرة بالأساليب الإسلامية مثل تكفيت المعادن (لوحات 958 ـ 961) وصناعة الخزف والورق، بالإضافة إلى صناعة الزجاج وتمويهه بالمينا التى ازدهرت بها فى القرن ٧هـ/١٣م إلى القرن ١١هـ/١٧م بل صارت تصدر منتوجاتها الزجاجية المصنوعة تقليدًا للصناعة الإسلامية إلى العالم الإسلامى نفسه (لوحة 1184).

وفى مجال الفنون التشكيلية: من المسلم به أن النهضة الأوروبية بصفة عامة تدين فى نشأتها بالكثير للحضارة الإسلامية: إذ كان العرب هم الذين وجهوا الأنظار إلى عظمة التراث الكلاسيكى القديم حين ضمنوا مؤلفاتهم كثيرًا من آراء علماء اليونان القدامى وأفكارهم، وعندما ترجمت هذه المؤلفات بدورها إلى اللغة اللاتينية وإلى غيرها من اللغات الأوروبية حفزت الأوروبيين إلى العمل على بعث التراث الكلاسيكى ودراسته من أصوله اليونانية واللاتينية الأولى، وكانت هذه الدراسات بمثابة الشرارة التى أشعلت نار النهضة الأوروبية كما سبق أن ذكرنا ـ وإذا كان دور الحضارة الإسلامية فى نشأة النهضة الأوروبية من الأمور المتفق عليها فإن أثر الفنون والثقافة الإسلامية فى فنون النهضة التشكيلية قد قلل من شأنه معظم العلماء وربما يرجع ذلك إلى أن فنون النهضة التشكيلية ذات طابع يبدو مختلفًا تمامًا عن روح الفنون الإسلامية، والواقع أنه على عكس ما يظن الكثيرون كان للثقافة الإسلامية أثر واضح للفنانين التشكيليين فى عصر النهضة وإنتاجهم.

ويمكن أن نلمس أثر الحضارة والفنون الإسلامية فى أول رواد النهضة الأوروبية ونعنى بذلك الفنان نيقولا بيزانو Nicola Pisano (١٢٢٥ ـ ١٢٨٧م)، الذى كان أول من وضع أساس فن الحفر الإيطالى فى عصر النهضة وأساس النهضة الفنية الإيطالية ذاتها: إذ أنه من الثابت أن نيقولا بيزانو استمد المبادىء الجديدة التى ظهرت فى فنه من مملكة صقلية موطنه الأول، ومن المعروف أن صقلية كانت احد المعاقل التى ازدهرت فيها الحضارة الإسلامية حتى بعد أن فقد العرب سلطانهم عليها واستولى عليها النورمانديون فى سنة ١٠٩١م وحتى بعد أن خلفهم فى حكمها الامبراطور فردريك الثانى فى القرن الثالث عشر ميلادى، وظلت صقلية ذات طابع عربى طوال عهد النورمان الذين استفادوا من نظمها وتقاليدها العربية فى دواوينهم ووظائفهم وجيوشهم والذين حافظوا على الفنون والصناعات العربية بل وعملوا على ازدهارها على الأسس العربية.

ومن المعروف أن الفنون الإسلامية كانت فى أساسها ذات طابع مدنى غير دينى فالفنون التشكيلية الإسلامية بعدت بصفة خاصة عن كل ما يتعلق بالدين باعتبار ذلك وثنية حرمها الإسلام. ويتجلى الطابع العربى بوضوح فى كثير من الأعمال الفنية التى تمت فى عهد النورمان فى صقلية مثل عباءة تتويج الملك روجر الثانى فى متحف الكنوز فى فيينا التى تشتمل حافتها على كتابة عربية (لوحة 800) ومثل علب العاج الصقلية التى تزخرفها رسوم بارزة تمثل مناظر مستمدة من حياة الناس (لوحات 1242 ـ 1259) ومثل قصرى القبة والعزيزة اللذين

نشاهد فى عمارتيهما عناصر عربية أصيلة كالمقرنصات (لوحة 707) وكذلك فى ـ الكابلا بالاتينا ـ (كنيسة القصر) التى تم بناؤها وزخرفتها فى عهد روجر الثانى والتى زخرف سقفها بصور مرسومة حسب التقاليد الفنية الفاطمية بالإضافة إلى أشرطة وإطارات من الكتابة العربية (لوحات 709 ـ 710). وورث الامبراطور فردريك الثانى حفيد روجر الثانى نزعة العناية بالحضارة العربية حينما تولى حكم مملكة صقلية، وبفضل الحضارة العربية صارت مملكة صقلية فى عهده القطر الوحيد فى إيطاليا بل فى أوروبا كلها الذى وجدت فيه مبادىء إحياء التراث الكلاسيكى ونزعة العلمانية Secularization وأساليب البحث العلمى الحديث. وقد صارت هذه المبادىء فيما بعد من الدعائم الاساسية فى النهضة الأوروبية وكان لهذه الظواهر الاجتماعية التى وجدت فى مملكة صقلية أثرها ليس فقط فى خلق النهضة الأوروبية بصفة عامة ولكن أيضًا فى إحياء النهضة الفنية نفسها، وكان همزة الوصل بين هذه المبادىء التى ازدهرت فى صقلية وبين النهضة الفنية فى إيطاليا الفنان نيقولا بيزانو الذى سبقت الإشارة إلى أنه كان أول الرواد من الفنانين الذين تمثل فى إنتاجهم إرهاصات النهضة وروحها: إذ وجدت فعلاً صلة وثيقة بين نيقولا وصقلية فى عهد فردريك الثانى: فمن حيث الصلة الزمنية يلاحظ أن نيقولا بيزانو ولد فى حوالى سنة ١٢٢٥م أى أثناء حكم فردريك الثانى فى صقلية، ومن حيث الصلة المكانية أشير إلى نيقولا فى إحدى الوثائق أنه ابن بيتر (بطرس) من أبوليا، وتكاد تتفق الآراء الآن على أن أبوليا المعنية فى هذه العبارة هى المقاطعة المعروفة بهذا الاسم فى جنوب إيطاليا التى كانت تعتبر جزءًا من مملكة صقلية منذ عصر النورمان حتى عهد فردريك الثانى، أى أن صقلية كانت تعتبر الوطن الأم لنيقولا، ومن ثم فقد أشرب ربما فى صباه الروح الحديثة التى ازدهرت فيها بفضل الحضارة العربية فى عهد الامبراطور فردريك الثانى.

ولم تقف الصلة بين نيقولا بيزانو وصقلية عند هذا الحد بل لقد وجدت علاقات وثيقة بين مملكة صقلية وبيزا حيث عاش نيقولا وحيث عمل كثيرًا من إنتاجه. مثل منبر معمودية بيزا الذى تجلت فيه الروح الكلاسيكية الجديدة لأول مرة. وكان لهذه العلاقات اهميتها فى مجال السياسة والفن مما يؤكد وجود تبادل ثقافى بين الإقليمين. والحق أن نحت نيقولا نفسه يحمل بعض التشابه مع بعض آثار صقلية التى تمتاز بطابعها الكلاسيكى مثل قوس كابوا Capua Arch.

والخلاصة أنه ـ اعتمادًا على هذه الأدلة ـ يمكن أن نقرر أن نيقولا بيزانو أول رواد فن النهضة الأوروبية قد استمد مبادئه الجديدة من مملكة صقلية التى كانت أرضًا خصبة لبعث هذه المبادىء بفضل ثقافتها ذات الطابع العربى.

وكان لنيقولا بيزانو أثر كبير فى نشأة فن النهضة الأوروبية: إذ كان نيقولا أول فنان فى العصور الوسطى يطرح جانبا الأسلوب الدينى التقليدى ويحاول أن يصوغ فنه حسب الأشكال والاحاسيس الإنسانية العادية، وأن يقلد الأسلوب الكلاسيكى، وأن يمثل الموضوعات غير الدينية. وأورث نيقولا ابنه جيوفنى بيزانو Giovanni Pisano (حوالى ١٢٥٠ ـ حوالى ١٣١٥م) هذه الخصائص، واشترك الأب والابن فى وضع

أساس فن النحت الإيطالى على هذه المبادىء الجديدة.

ومن المسلم به أن النهضة فى إيطاليا تدين لنيقولا بيزانو وابنه بالكثير: إذ كانت منحوتاتهما من العوامل الأساسية فى تكوين أسلوب جيوتو Giotto (حوالى سنة ١٢٧٦ - ١٣٣٧م) (لوحات 1584 و 1585) الذى يعتبر بحق أهم رواد فن التصوير فى عصر النهضة. ومما تجدر الإشارة إليه أن جيوفانى بيزانو قد صنع تمثالاً فى كابلا أرينا فى بادوا حيث أنتج جيوتو أحسن أعماله التى يتمثل فيها أسلوبه الناضج الأصيل. ومن المعتقد أن جيوتو استفاد كثيرًا من تشكيل أسلوبه من هذا التمثال.

ومن جهة أخرى كان لأعمال نيقولا بيزانو وجيوفانى فى سيينا - ولا سيما منحوتات منبر كاتدرائية سيينا - أثرها على أسلوب دوتشيو Duccio (توفى سنة ١٣١٩م)، الذى كان الرائد المهم الثانى من رواد فن النهضة فى إيطاليا. ويتضح أثر هذه المنحوتات على دوتشيو فى طريقة تشكيله للثياب وطياتها، وفى كيفية استخدام الخطوط بأسلوب منغم مع الإحساس بشكل الجسم، وفى التعبير عن الأحاسيس والانفعالات.

وهكذا عن طريق نيقولا بيزانو أثرت روح الثقافة العربية فى صقلية فى فن النهضة فى إيطاليا.

# الفنون الزخرفية

# دراسات في الزخرفة الإسلامية(*)

تفوق المسلمون تفوقاً ملحوظاً فى جمال الزخرفة ففضلاً عن استخدامهم فى أول الأمر للأساليب الزخرفية السابقة فإنهم لم يلبثوا أن طوروا هذه الأشكال وابتكروا أشكالاً زخرفية ذات طابع إسلامى متميز.

ومن المعقد أن فن الزخرفة لم يكن فى أول الأمر فناً قائماً بذاته من فنون الكتاب الإسلامى ذلك أن التخصص الدقيق فى كل فن من فنون الكتاب لم يعرف فى القرون الإسلامية الأولى إذ ربما قام فنان واحد بأعمال فنون الكتاب جميعها من زخرفة وتذهيب وتصوير وخط وتجليد أو فى كثير من الأحيان قد يقوم بفنين أو أكثر وذلك على عكس ما تطور إليه الأمر فيما بعد من أن هذه الأعمال صار يقوم بها عدد من الفنانين كل حسب تخصصه فى فن من فنون الكتاب ومن هنا عرف الرسام والمذهب أو الطراح والخطاط والمجلد وهكذا.

ومنذ البداية أنتجت فى مجال الزخرفة أعمال تتضح فيها المهارة التى كان يتمتع بها الفنانون الإسلاميون فى ذلك الوقت المبكر وقد وصلتنا نماذج من هذه الأعمال ربما كان بعضها أشكالاً رسمت لتطبق على مواد أخرى كالخشب أو النسيج أو الخزف أو بالفسيفساء. وكثير من هذه الأشكال رسمت على البردى وبمجموعة الأرشيدوق رينر فى ڤيينا كثير من قطع البردى المشتملة على أشكال زخرفية عثر عليها بالفيوم بمصر.

ومن هذه النماذج رسم على قطعة من البردى (لوحة 1755) يشتمل على أشكال نباتية وهندسية وطيور يتضح فيها رسم زخرفى على هيئة «شولات» داخل دوائر يوجد فى داخلها رسم الطائر. ويمكن مقارنة هذا الرسم ببعض زخارف من سامرا وزخارف بعض العقود فى جامع ابن طولون بالقاهرة. ومما يسترعى الانتباه فى ذلك الرسم طريقة وصل الشكل الزخرفى بجسم الطائر. والرسم بالحبر الأسود. ومن المحتمل أنه دراسة أولية لتصميم يطبق بالحفر البارز بالفسيفساء أو على البلاطات.

ومن هذه الأشكال زخرفة على قطعة من البردى (لوحة 1757) تنسب إلى القرن التاسع أو العاشر بعد الميلاد.

ومنها أيضاً رسم زخرفى جميل (لوحة 1759) ورسم بحبر أسود ولم يبق من هذا التصميم إلا حوالى ربعه وقد استطاع بعض

(*) بحث بندوة عن الزخرفة الإسلامية بكلية التربية الفنية ـ جامعة حلوان ـ ١٩٩٥.

العلماء أن يعيد الرسم إلى حالته الأولى الكاملة (لوحة 1760).

ومن هذه النماذج أيضاً رسم على بردى عثر عليه بالاشمونين بمصر واستخدم فى رسمه مسطرة ولم يبق منه إلا أحد أركانه (لوحة 1755) ومن ثم كان فى الإمكان تطور شكله الأصلى والكامل وهو عبارة عن رسم هندسى بالحبر الأسود فى وسطه شكل طائر.

ومن الأمثلة المهمة رسم على البردى عثر عليه بالفيوم (لوحة 1755) عبارة عن دراسات لتوريقات عربية رسمت بقلم من البوص ينسب إلى القرن التاسع الميلادى اعتماداً على النص الموجود على الوجه الآخر، ويبرز من هذه التوريقات شكلان أحدهما أشبه بجسم طائر والآخر رأس حيوان يتصل بنصف مروحة نخيلية، وقد شاع هذا الأسلوب فيما بعد فى رسم زخارف الهوامش وفى حروف البداية فى المخطوطات القبطية والأرمنية.

ويمكن مقارنه هذا الأسلوب الزخرفى ببعض الرسوم المعاصرة المحفورة على الخشب[1] حيث يشكل رأس الطائر جزءاً من الزخرفة اللفائفية (لوحة 1197) وذلك على عكس رسم الرأس هنا منفصلاً عن المروحة النخيلية.

وعلى هذه قطعة من الكتان زخرفة من صفوفو من الطيور أحدهما يزين زخرفة مورقة يذكرنا بالرسم السابق.

ومن هذه النماذج أشكال ربما رسمت لتكون فواصل بين الفصول من أمثلتها رسم زخرفى وأحياناً على هيئة طائر أو تجميعات لأشكال هندسية قد تتصل بأوراق نباتية أو عقود (لوحات 1721 ـ 1722).

ومنها رسم على بردى من الفيوم عبارة عن ورقة نباتية رسم داخلها وجه وربما يرجع إلى القرن التاسع أو أوائل العاشر بعد الميلاد (لوحة 1758).

واستخدمت أشرطة زخرفية تحف بعناوين الفصول (لوحة 1722) وعلى هيئة إطارات قد تشتم على كتابة أو زخارف وكذلك للفصل بين الكتابة (لوحات 1760 ـ 1761).

كما وصلتنا أشكال زخرفية هندسية ونباتية على أوراق ترجع إلى القرن الرابع أو الخامس الهجرى (١٠ ـ ١١م) تتضح فيها مقدرة الفنان الإسلامى على ابتكار أشكال هندسية جميلة (لوحة 1759).

وإذا كانت الزخرفة الإسلامية المبكرة لم تتخذ شكلاً متميزاً يعبر عن الطابع الإسلامى فإنها لم تلبث أن أخذت فى التطور إلى أشكال مختلفة متميزة تعبر عن الروح الفنية الإسلامية سواء أكانت هندسية أم نباتية أم حيوانية أم أشكالاً تجمع بين نوعين أو أكثر من هذه الأنواع.

## الزخرفة الهندسية:

وقد امتاز الفنانون الإسلاميون بخاصة فى الزخرفة الهندسية وساعدهم على ذلك طبيعة الإسلام الذى ينهى عن التعبير عن العقائد بالصور، وكره بعض فقهائه لرسم الكائنات الحية كما أن تفوق المسلمين فى الرياضيات كان من العوامل المهمة التى زودتهم بالأسس الرياضية للأشكال الهندسية. وقد ابتكر الفنانون الإسلاميون

(١) مثلاً حفر على الخشب بمتحف اللوفر.

أشكالاً وخرفية هندسية لا حصر لها (لوحات 1761 - 1778).

واستفادت الفنون التطبيقية الإسلامية على اختلافها من هذه الأشكال الهندسية الزخرفية إذ طبقوها فى منتجاتهم من خشب ومعادن ونسيج وسجاد وخزف وزجاج وأحجار ورخام وفسيفساء وحلى كما استخدم بعضها أيضاً كحليات معمارية (لوحة 676)، فضلاً عن استخدامها بصفة أساسية فى زخرفة الكتب وجلودها (لوحات 1779 - 1795) ولا سيما المصحف الشريف.

وكان من أثر استخدام هذه الزخارف فى الفنون التطبيقية أن أطلق على كثير منها أسماء مرتبطة بالحرف التى شاع استخدامها فيها.

ومن أشهر هذه الزخارف الهندسية الإسلامية الأشكال التالية التى عرفت بصدد أعمال الخشب خاصة:

**طبق نجمى** (لوحة 1762) : زخرفة إسلامية صرفة وظهر كاملاً فى القرن ٦هـ/ ١٢م فى مصر نتيجة مراحل من التطور. ويتالف الطبق النجمى من ثلاثة أشكال رئيسية هى الترس واللوزات والكندات. ويربط بين الأطباق النجمية بعضها ببعض أشكال هندسية مختلفة أهمها الغراب والنرجسة والزقاق والسقط وغطاء السقط والتاسومة والخنجر والثروة والنجمة الخماسية والسداسية والشعيرة وأجزاؤها.

وترتب اللوزات ثم الكندات حول الترس فى الوسط وتتفق أعداد اللوزات والكندات مع عدد أطراف الترس.

وتعددت أشكال الأطباق النجمية بحسب عدد هذه الأطراف فمنها طبق نجمى ستة وثمانية وعشرة واثنى عشر وست عشر.

واستخدم الطبق النجمى خاصة فى غرر المخطوطات وعلى الخشب والمعادن.

**ترس:** (لوحة 1763) شكل دائرى مسنن الأطراف على هيئة نجمة ويمثل مركز الطبق النجمى.

**تومة:** (لوحات 1223 - 1773) حلية على هيئة مستديرة أو بيضية توجد أحياناً فى مركز الشكل وخاصة الشكل النجمى.

**لوزة:** (لوحة 1223) شكل رباعى من مكونات الطبق النجمى ويوجد بين الترس والكندة.

**كندة:** (لوحة 1223) شكل سداسى من مكونات الطبق النجمى وهو أبعد أشكال الطبق النجمى عن المركز ومنه نصف كندة.

**بيت غراب:** (لوحة 1223) شكل على هيئة نصف نجمة سداسية أو شكل ثلاثى الأضلاع وهو من متعلقات الطبق النجمى ويفيد فى ربط الطبق النجمى بغيره.

**خنجر:** (لوحة 1223) شكل مستطيل بكل من طرفه ثلاث أضلاع أو ثلاث شعب ويفيد فى رط الطبق النجمى بغيره.

**زقاق:** (لوحة 1223) شكل مسدس الأضلاع يفيد فى ربط الطبق النجمى بغيره ومنه زقاق منتظم وزقاق غير منتظم ونصف زقاق.

**تاسومة:** (لوحة 1223) شكل ذو أضلاع ثمانية له طرفان مسننان وأضلاعه الوسطى مقعرة ويفيد فى ربط الطبق النجمى بغيره.

**نرجسة:** (لوحة 1223) شكل ذو تسعة أضلاع كل ثلاثة منها متساوية وكل منها على هيئة مستطيل أو مربع ينقص منه ضلع واحد ويفيد فى ربط الطبق النجمى بغيره.

**غطاء سقط:** (لوحة 1223) شكل رباعى

الأضلاع كل ضلعين متساويان وأطوالهما مختلفان ويفيد فى ربط الطبق النجمى بغيره.

**سقط:** (لوحة 1223) شكل من ثلاثة أجزاء كل جزء منها على هيئة غطاء السقط وبه جزءان متقابلان ومتساويان ويفيد فى ربط الطبق النجمى بغيره.

**حشوة سداسية:** (لوحة 1223) شكل ذو ست أضلاع متساوية ويفيد فى ربط الطبق النجمى بغيره.

**أبو جنزير:** (لوحة 1765) شكل متعدد الاضلاع قد يكون ذا ستة عشر ضلعاً أو أربعة وعشرين ضلعاً وتتخذ أضلاعه شكل ترس جنزير الدراجة.

**بخارية:** شكل مستدير فى كل من أعلاه وأسفله شكل أشبه بورقة ثلاثية (لوحات 1029 و 1795).

**بواكير:** (لوحة 1773) شكل يشبه طبق نجمى أضلاع أجزائه مقوسة.

**تمساح:** (لوحة 1764) شكل مستطيل به أشكال أخرى هندسية أو نباتية.

**تمساح عشرة:** (لوحة 1764) تمساح به طبق نجمى أو أكثر مكون من عشر وحدات.

**جفت:** (لوحة 1776) زخرفة معمارية ممتدة وبارزة عبارة عن شريطين متوازيين ومتشابكين على مسافات منتظمة بشكل ميمات أو دائرة أو مسدسات أو مثمنات وتأخذ شكل إطار أو إزار ومنه جفت ذو ميمه وجفت لاعب.

**سرة:** شكل دائرى أو بيضاوى أو متعدد الأضلاع يوجد فى وسط المركز أو الوسط وبه زخارف هندسية ونباتية منسقة.

**حبات اللؤلؤ:** دوائر صغيرة تتلاصق مكونة سلسلة وتمثل أحياناً إطاراً.

**دقماق:** (لوحة 1766) شكل هندسى يتكون من أشكال على هيئة حرف T الإفرنكى مرتبة على هيئة دائرية حول مركز ويوجد منه مسدس دقماق.

**سلال:** (لوحة 1771) زخرفة تشبه السلال المجدولة عرفت فى الفن القبطى وانتقلت إلى الفنون الإسلامية بأشكال مختلفة مثل الجدائل والضفائر والأشرطة الملتفة.

**تشنتمانى:** (لوحة 1770) أو السحب والأقمار وهى زخرفة من أصل صينى عبارة عن ثلاث كور أو دوائر مرتبة على هيئة مثلث وتحتها خطان صغيران متعرجان متوازيان.

**شمعدان:** (لوحة 1771) زخرفة على هيئة شمعدان محور ذى ثلاث شعب.

**صليب معقوف:** (لوحة 1767) شكل صليبى معقوف الأطراف على هيئة زوايا قائمة عرف فى فنون وسط آسيا.

**ضفدعة:** (لوحة 1772) شكل نجمى له خمسة أضلاع غير كاملة ينفذ بالتناوب مع شكل سداسى متساوى الأضلاع والزوايا حول مثمن مركز يفيد فى الربط بين الطبق النجمى وغيره.

**ضرب خيط:** (لوحة 1774) خطوط بأشكال سداسية أو ثمانية أو عشرية أو اثنى عشرية تنتج من ضرب خيط يغمس فى جبس أو حمرة ويشد بين مسمارين فى الاتجاه المطلوب ثم يرفع إلى أعلى ويترك فيضرب الخشب أو الرخام أو ما أشبه ذلك.

**قصع:** (لوحة 1773) زخرفة على هيئة قصع مقلوبة أو قباب صغيرة متجاورة توجد عادة فى الأسقف.

**كرنداز:** (لوحة 1768) زخرفة مكونة من

أشكال متماثلة على هيئة حرف Y الافرنكى ترتب معدولة أو مقلوبة على هيئة شريط.

**قمرية أو شمسية:** (لوحة 1772) شكل مستدير أو مستطيل أو معقود يوجد فى واجهات العمائر على هيئة نوافذ من الجص المفرغ أو المعشق بالزجاج الملون أو من خشب الخرط.

**مفروكة:** (لوحة 1766) شكل مشتق من زخرفة المعقلى على هيئة حرف T الافرنكى ويقابله نفس الشكل معكوساً وقد يوجد بشكل معدول أو مائل وقد يكوّن لفظ الجلالة «الله» بالكوفى المربع.

**مقرنص:** (لوحات 1772، 1777) أشكال على هيئة عش النحل استخدمت كحليات معمارية فى أركان القباب والمداخل وقد يكون بها دلايات منشورية الشكل وقد توجد مجرد رسم على السجاد التركى.

**ميمات:** (لوحة 1776) شكل سلسلة على هيئة ميمات متصلة تمثل أحياناً إطاراً.

**مسدس سروة:** (لوحة 1765) وحدة مكونة من أشكال سداسية متتالية كل منها مقسم إلى ستة أقسام وكل قسم به شكل رباعى الأضلاع يشبه قمة شجرة السرو.

**مسدس خاتم (أو خاتم سليمان):** (لوحة 1767) شكل نجمة سداسية الأضلاع حولها أشكال مسدسة متساوية الأضلاع والزوايا.

**مسدس مفوق:** (لوحة 1775) شكل مسدس مع أشكال مثلثة متصلة بعضها ببعض عن طريق أشكال صغيرة وتظهر فى الخشب الخرط.

**معقلى:** (لوحة 1769) أشكال ذات ستةأضلاع متساوية تتداخل مع بعضها البعض بحيث تكوّن داخلها أشكالا ذات ثلاث شعب (نرجسة مسننة) ويربط بين كل أربعة منها نجمة ذات ست شعب.

**دالات (أمواج البحر - زجزاج):** (لوحة 1770) خطوط منكسرة على هيئة دالات متتابعة.

**مهرمات:** (لوحة 1767) أشكال منتظمة مكونة من أشكال ثلاثية ورباعية مرتبة ومنسقة وهى فى العادة تمثل زخارف ناتئة مشطوفة فى أعمال الخشب.

**مقص:** (لوحة 1764) شريطان يكونان بالتبادل زخرفة سداسية طويلة وزخرفة مربعة قد تكون إطاراً وتسمى أيضاً رباط مسدس.

**مثلثات كروية:** (لوحة 634) مثلثات مقلوبة منشورية الشكل وتكون على هيئة صفوف أفقية وهى وحدة معمارية توجد فى منطقة الانتقال بين القبة والجدران الحاملة.

**مفشلق:** (لوحة 763) طبق نجمى ذو كندات منبجعة.

**عرائس:** (لوحة 161) زخارف طويلة على هيئة أسنان المنشار وتوجد عادة عناصر معمارية تمثل الشرافات وقد تسمى مسننة.
**مسدس كلاب:** (لوحة 1773) وحدات متماثلة كل منها على هيئة سهم ترتب معدولة أو مقلوبة.

## الزخرفة النباتية:

كما طوّر الفنان الإسلامى الزخرفة الهندسية طور أيضاً الزخرفة النباتية، واستخدم فى تمثيل الزخارف النباتية شتى انواعها فضلاً عن تكوينات مختلفة أو من أشكال مجمعة من زخارف نباتية وهندسية وحيوانية وكتابية. وكان الفنان الإسلامى ميالاً إلى تحوير الأشكال النباتية أو تجريدها

حتى صار بعض هذه الأشكال أقرب ما يكون إلى الأشكال الهندسية. ومع ذلك طور الفنان الإسلامى وخارف نباتية فيها محاكاة لشكلها الطبيعى وكان ذلك واضحاً بشكل خاص فى زخارف الخزف والنسيج التركى العثمانى (لوحات 797، 928 - 929) والخزف والنسيج والسجاد الإيرانى الصفوى (لوحات 860، 795، 723 - 736).

ومهر الفنانون التطبيقيون الإسلاميون فى استخدام الزخارف النباتية الإسلامية بشتى أنواعهافى تزيين منتجاتهم حتى أن معظم الأشكال الزخرفية النباتية قد استخدمت على منتجات الفنون التطبيقية من خزف ونسيج وسجاد وزجاج زمعادن وأخشاب وجلود وغيرها.

هذا وقد استخدم الفنانون الإسلاميون أنواع النباتات المختلفة من أشجار وأغصان وأوراق وعروق وأزهار وثمار.

فمن عالم النبات شارع تمثيل زخارف من شجر السرو (لوحة 850) والصنوبر والصفصاف والنخيل (لوحة 820).

ومن عالم أوراق الشجر اشتقت أشكال زخرفية متنوعة من الورقة الرمحية (لوحة 797) والمنشارية والمسننة والمشرشرة والورقة المروحية ذات الأسنان العريضة والورقة المروحية المستديرة والورقة المفصصة والورقة الخطافية والورقة المثقوبة والورقة المجنحة (لوحات 181 - 183). ومن أشهر الأوراق التى استخدمت كزخرفة نباتية ورقة العنب وورقة الأكانتس أو شوكة اليهود (لوحات 47 - 54).

ومن أهم الزخارف النباتية الورقية الورقة الثلاثية وقد أطلق عليها اسم الزخرفة الكأسية (لوحة 192) وهى من الزخارف التى عرفت فى فنون سابقة عن الإسلام وقد طورت فى الفن الإسلامى إلى ما عرف بالمروحة النخيلية وأنصافها. ومن هذه الزخرفة تطورت زخرفة نباتية إسلامية صرفة عرفت باسم الزخرفة العربية المورقة (أرابسك Arabesque) وتتألف من عناصر زخرفية محورة وأنصاف مراوح نخيلية ذات فصين تتداخل جميعها بطريقة هندسية منسقة جميلة (لوحة 758) وقد ينبثق منها (لوحة 864) مراوح نخيلية كاملة وأنواع أخرى من الأزهار والثمار وأحياناً رءوس حيوانات أو أشكال طيور (لوحات 736، 1014) وقد تتفرع هذه الزخرفة من أشكال حروف الكلمات العربية (لوحة 1674).

ومن عالم الأزهار (لوحات 797 - 798) استخدمت الزخرفة من زهرة الاقحوان أو البابونج والبنفسج واللؤلؤ أو المرجريت والداليا والرمان والخرشوف (لوحة 797) والخشخاش والعسل أو سلطان الغاب والقرنفل (لوحة 797) وكف السبع واللاله والفاونيا أو عود الصليب وعرف الديك والورد والوريدات وكيزان الصنوبر ومن أهم الأزهار التى استخدمت زخرفة إسلامية زهرة اللوتس وعرف منها نوعان اللوتس المصرية واللوتس الإسلامية (لوحة 798).

ومن عالم الثمار شكلت زخارف من ثمار مختلفة كالتفاح والبرتقال والمشمش والخوخ والرمان والكمثرى وكانت الثمار ترسم منفردة أو مجمعة فى أطباق أو أوان أو على أشجارها أو فى أغصانها أو مع أوراقها (لوحات 48 - 45).

ومن الزخارف النباتية الإسلامية التى أطلق عليها مصطلحات معينة بالإضافة إلى الأرابسك زخرفة الرومى وزخرفة الهاتاى

(نسبة إلى الخطا فى وسط آسيا) واستخدم هذان المصطلحات فى الفن العثمانى وهما زخرفتان متطورتان عن الأرابسك يتضح فى الأولى الميل إلى التحوير (لوحات 738 - 741) وفى الأخرى الميل إلى محاكاة الطبيعة (لوحات 797 - 798، 928 - 929).

## الزخرفة الحيوانية:

بالإضافة إلى الزخرفة الهندسية والنباتية طور الفنانون الإسلاميون زخارف محورة عن الكائنات الحية والخرافية وإن كان هذا النوع من الزرخفة لم ينتشر فى الفن الإسلامى انتشار الزخارف الهندسية والنباتية.

وعلى الرغم من تحوير هذا النوع من الزخراف فإنها ظلت فى معظم الأحيان محتفظة بمميزاتها العضوية.

ومن الحيوانات التى صورت منها زخارف الثعالب والكلاب والاسد والجمال، ومن الطيور (لوحات 793 - 794) البط والدجاج (لوحة 985) والطاووس، ومن الزواحف الثعابين ومن الحيوانات المائية الأسماك (لوحة 960) والمحار أو الأصداف وغيرها.

كما حورت الحروف الهجائية إلى أشكال آدمية وحيوانية وطيور وزواحف أو أجزاء منها وظهرت هذه التحويرات بصفة خاصة فى الزخارف المكفتة على المعادن فى العصر السلجوقى (لوحة 953) وعصر المماليك (لوحة 973).

أما من حيث تحوير أشكال الكائنات الخرافية إلى أشكال زخرفية فكان أهم هذه الكائنات التى حورها الفنانون الإسلاميون إلى زخارف العنقاء (السيمرغ) (لوحة 796) والسنمورف والطائر ذو الراس الآدمى والحيوانات المجنحة (لوحات 794، 949) والجريفون والعقاب والتنين (لوحة 796) وظهر تحوير الكائنات الحية والخرافية بشكل واضح فى رسم بروج السماء (لوحة 1008) سواء فى المخطوطات أو على التحف أو على المسكوكات أو على العمائر ومن أشهر المخطوطات التى اشتملت على هذه الأشكال كتاب «عجائب المخلوقات للقزوينى» (لوحة 1324) وصور الكواكب الثابتة للصوفى ومنافع الحيوان لابن بختيشوع (لوحات 1374 - 1378).

وفيما يلى وصف مختصر لأشكال الحيوانات الخرافية التى استخدمت فى الفن الإسلامى.

١ - **الجريفون:** Griffon: حيوان يتالف من جسم أسد وراس وجناحى عقاب أو نسر وله ظهر يكسوه ريش ومخالب أو أظافر كبيرة (لوحة 952).

٢ - **عروس البحر:** Sirene (السرينا) النصف العلوى صدر ورأس أنثى آدمية والسفلى ذيل سمكة (لوحة 716).

٣ - **السنمورف:** Senmurv طائر خرافى مجنح له راس كلب وبه أنف طويل أحياناً وقد تكون له لحية كلحية الغزال وله مخالب أسد وذيل طائر أو طاووس. وقد عرف هذا الحيوان الخرافى فى الفن الساسانى (لوحات 943 - 948).

٤ - **السيمرغ:** Phoenix طائر له رأس نسر بمنقاره المدبب المقوس وقد يعلوه الرأس عُرف على هئية ريشه أو شكل نباتى وينتهى الرأس بريشات متموجة ومتطايرة وله رقبة طويلة رفيعة عند الرأس وتزداد سمكاً نحو اتصالها بالجسم وقد تزود بريشات متطايرة

تبدأ أحياناً أسفل المنقار وله عادة جناحان كبيران قويان وبرجليه مخالب وله ذيل به ريشات متعددة وختلفة الطول ولا يقل عدد أكثرها طزلاً عن اثنين (لوحة 796).

٥ - **أبو الهول:** Sphinx جسم أسد ورأس آدمى.

٦ - **شاروبيم:** Sharobime جسم أسد أو ثور ورأس آدمى وله قرون وقد يكون له خمسة أرجل (لوحات 1269 - 1270).

٧ - **التنين:** Dragon (لوحة 751) شكل أفعى أو ثعبان ضخم يغطى جسمه قشور تشبه قشور السمك أو شكل يشبه التمساح وله أرجل قوية (رجلان) وقد يكون له أجنحة صغيرة وذيله مثل ذيل الثعبان ورأسه أحياناً يشبه رأس التمساح أو الثعبان أو الذئب أو رأس طائر جارح وله فم مفتوح كثيراً ما تبرز أسنانه ويخرج منه اللهب وأحياناً تتكون زخارف من رسم التنين والسيمرغ (العقاب) (لوحات 751، 976).

٨ - **النسر** ذو الراسين (لوحة 781).

## الزخرفة الكتابية:

استخدم الفنانون الإسلاميون أشكال الحروف العربية مفردة أو مجمعة ككلمات أو عبارات كعناصر زخرفية، فحورت أشكالها أحياناً إلى أشكال حيوانات أو طيور أو أجزاء منها (لوحات 953، 973) وارتبطت بها اشكال نباتية أو هندسية.

وظهرت هذه الزخارف فى المخطوطات (لوحة 1674) والكتابات الأثرية وعلى المنتجات التطبيقية ولا سيما السجاد (لوحات 744 - 745) والخزف (لوحة 821) والنسيج (لوحة 777).

## الزخارف المحورة عن الأدوات والطبيعة:

برع المسلمون فى تحوير أشكال الأدوات المختلفة إلى زخارف وقد شاع استخدام هذا النوع بصفة خاصة فى الرنوك الإسلامية (لوحات 782، 1157، 1185) مثل رنك الدواة وعصيا البولو والبقجة والكأس والسيف وغيرها، كما استخدمت زخرفة الشمعدان على السجاد (لوحة 762).

وبالإضافة إلى لك استخدمت أيضاً بعض الأشكال الطبيعية المحورة مثل الأقمار (لوحة 1770) والأهلة والسحب (لوحات 728، 743، 1770) والشمسيات (لوحة 1817) والأمواج (لوحة 1770) والجبال والصخور والنجوم وغيرها.

# صناعة السجاد(*)

## مقدمة

بدأت صناعة السجاد الإسلامي في الأناضول مع بداية الغزو السلجوقي لآسيا الصغرى في القرن الحادي عشر الميلادي.

والسلاجقة هم قبائل تركية رحل، موطنهم الأصلي في التركستان وتحركوا من أواسط آسيا إلى داخل غرب آسيا وكونوا دولة مستقلة في الشرق الأدنى كله.. وسرعان ما أشربوا الحضارة الإسلامية، بل سرعان ما أضافوا إليها(١) وكان لهم الفضل في إدخال صناعة السجاد المعقود في الإسلام وقد اتفقت الآراء على أن صناعة السجاد المعقود نشأت على أيدي القبائل التركية الرحل في أواسط آسيا، وفي القرن الثالث عشر الميلادي كانت للسلاجقة السيادة على معظم آسيا الصغرى، حيث أرسوا الأسس التي قام عليها فن نسج السجاد المعقود وانتشر في العالم الإسلامي وحوض البحر الأبيض المتوسط(٢).

وقد بنى المؤرخون والخبراء رأيهم السابق على عدة أسس أهمها: -

ما كشفت عنه الحفائر الأثرية التي قامت بها البعثة الألمانية في مدينة «طرفان» القديمة في التركستان الشرقية حيث اكتشفت بين سنتي «١٩٠٦ و١٩٠٨» قطعاً من السجاد المعقود ظهرت في زخارفها أشكال هندسية ورسوم اصطلاحية ذات ألوان تتراوح بين الأزرق والبني والأحمر والأخضر وثلاث درجات من اللون الأصفر.

وكانت البعثة الثانية في «طرفان» أيضاً، واكتشفت في سنة ١٩١٣ قطع سجاد ظهرت في واحدة منها أجزاء من أشكال تنينات وزخرفة من فروع وخطوط ذات ألوان صفراء وحمراء وسوداء، وهذه الأمثلة

(*) بحث بندوة عن السجاد الإسلامي بجامعة أم القرى ١٩٨٣.

(١) درجلاس باريت: (ترجمة أحمد محمد عيسى) الفن الإسلامي ببلاد فارس. ص ٧،

Harris, (Nathaniel): Rugs and Carpets of the Orient, London, 1977, P.60.

(٢) د. محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني (الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٤) ص ١٢٣.

- Kühnel, (W.Bode): Antique Rugs from the Near East, (Berlin, 1958) p.22;

- Aslanapa, (Oktay): Turkish Art, Seljuk and Ottoman Carpets, (Translated by Hirman Kreider, Istanbul - Turkey) 1961, p.15;

Grube; (Ernst, J.): The World of Islam, (London 1966), p. 140.

المبكرة من السجاجيد المعقودة محفوظة الآن فى متاحف لندن وبرلين ودلهى ويرجع تاريخها إلى الفترة من القرن الثالث إلى السادس الميلادى.

وتدل صناعة هذه القطع وزخرفتها وطريقة تلوينها على أن صناعة السجاد لا بد وأن تكون قد بدأت منذ القرن الأول الميلادى حتى تصل إلى مثل هذا التقدم فى الأسلوب الذى يبدو فى هذه القطع المبكرة.

والحق أن هذه القطع ليست أقدم الأمثلة، ولكنها دون شك أقدم ما اكتشف ووصل إلينا، وإذا تذكرنا أن المنطقة التى اكتشف فيها هذه القطع، تقع ضمن المناطق التى كانت موطناً للسلاجقة ـ وهم بعد قبائل شتى يتنقلون فى أرجاء وسط آسيا ـ يمكننا أن نتصور أنهم هم الذين ابتكروا صناعة السجاد(١).

ومما يؤيد هذا الرأى ما كشف عنه الألمانى «كونسول لويت ڤيد» فى سنة ١٩٠٥، إذ عثر على ثمانى سجاجيد تعود إلى عصر سلاجقة الأناضول، وكانت فى مسجد علاء الدين كيقباد بمدينة «قونيه»، وهو أحد سلاطين السلاجقة وقد أرجعها الباحثون إلى القرن السابع الهجرى «الثالث عشر الميلادى» على أساس أنها معاصرة لبناء هذا المسجد الذى شيد سنة ٦١٦ هـ ( ١٢١٩م) وثلاث من هذه السجاجيد كاملة، على الرغم من أنها فى حالة بالية، والخمس الباقية عبارة عن أجزاء من سجاجيد، وجميعها الآن بمتحف الفن التركى الإسلامى فى استانبول، وهذه السجاجيد أكبر حجماً وأوضح رسماً وأظهر لوناً من قطع «طرفان» التى سبقتها فى الصناعة بحوالى ثمانية قرون، وهكذا يتضح فيها التطور، كما نلاحظ ثراء فى اللون والعناصر الزخرفية، وإن اتفقت تماماً فى الصنع(٢) وحينما زار الرحالة ماركو بولو آسيا الصغرى حوالى سنة ١١٧٠م. وصف سجاجيد آسيا الصغرى بأنها أجمل وأرقى السجاجيد فى العالم، وأشار إلى وجود ثروة من السجاجيد الجميلة فى القصور والمساجد، وقد ذكر ابن بطوطة أيضاً أن نسج السجاد قديم فى آسيا الصغرى(٣).

وربما كانت صناعة السجاد المعقود أكثر الفنون الجميلة صلة بالروح التركية ذلك أنها صدى للأصل البدوى للأتراك وتطور هذا الفن القبلى من شكل غطاء للأرضية المقلد للفراء، حتى أصبح أكثر أشكال الفنون الإسلامية تشبعاً بالطابع الإسلامى، واستمر خلال العصور باعتباره من أهم الفنون التطبيقية الإسلامية.

هذا وقد ازدهرت صناعة السجاد الإسلامى بالإضافة إلى آسيا الصغرى فى إيران والتركستان والهند والقوقاز ومصر والأندلس وغيرها.

وتزدهر هذه الصناعة حيث تتوفر البيئة والموارد الطبيعية اللازمة فمن الملاحظ مثلا أن المناطق الجبلية الباردة والجافة مثل مرتفعات إيران والأناضول والقوقاز

---

(١) - Arsevan, (Gelal Esad): L'Art Turc (1939), pp.38, 263; Kühnel: op.cit., P.22.

(٢) Aslanapa: op. cit., P.15.

(٣) زكى محمد حسن: فنون الإسلام (مكتبة النهضة العربية سنة ١٩٤٨) ص ٤١٧، ديماند (س.د.) الفنون الإسلامية (ترجمة أحمد محمد عيسى) (دار المعارف بمصر، الطبعة الأولى سنة ١٩٥٤) ص ٢٧٨.

Arsevan: op. cit., P.263; Kühnel: op.cit., P.23.

والتركستان تتميز بطيب مناخها وجودة هوائها وتنوعه حيث تكثر الهضاب والجبال والتلال والوديان حيث تغرى الطبيعة سكانها باحتراف مهنة الرعى وبخاصة رعى الأغنام حيث تنبسط الخضرة والحشائش فى الوديان وتنمو على قمم الجبال وسفوحها فينشط الرعاة بسوق القطعان إلى الجبال فى الصيف لبرودة الجو وفى الشتاء يهبطون بها إلى الوديان للتمتع بالجو الدافىء فتنمو الأغنام فى جو مناسب تجد فيه الغذاء الجيد الذى يضفى على صوفها الجودة والنعومة ذلك الصوف الذى لعب دوراً هاماً ورئيسياً فى صناعة السجاد.

وإذا كانت جودة الصوف تتوقف بصفة عامة على جودة المناخ والمرعى فإنها تتوقف بصفة خاصة أيضاً على كثافتها فى جسم الحيوان، وكثرة تجعداتها، فكلما زادت التجعدات كان الصوف طويلاً وناعماً.

ويقوم البدو الرحل بجز صوف خرافهم مرتين فى العام: فى أوائل الربيع وفى فصل الخريف، وفى الأولى يكون الصوف أكثر طولاً وفى الثانية يكون أنعم ملمساً، ويتم جز صوف الخراف الصغيرة فى فصل الخريف وهو أقيم وأثمن لانه أكثر نعومة.

ويمر تجهيز خامة الصوف ـ بعد جزه ـ بعدة مراحل هامة قبل ان يصبح صالحاً للصناعة.. وهى مراحل أساسية فى جميع البلدان التى تنتج السجاد كما أنها أيضاً مراحل أساسية فى تحضير خامة القطن التى كانت تستخدم فى هذه الصناعة.

وفى أول الأمر يتم غسله جيداً بالماء الساخن الخالى من الأملاح بهدف إزالة المواد الدهنية التى تكون عالقة به إزالة تامة.

ثم يجفف الصوف بتعريضه للشمس والهواء، ثم يمشط وبعد ذلك يفرز حسب صنفه ولونه الطبيعى ثم يندف.

وبعد ذلك يغزل الصوف بمغزل شاع استخدامه بين القبائل الرحل ليتحول إلى خيوط، ويتم غزل الصوف عادة بإدارة المغزل فى اتجاه عكس اتجاه عقارب الساعة وهذا الأسلوب متبع فى معظم المناطق التى تنتج السجاد.

وبعد عملية الغزل تأتى عملية برم الغزل أى جدله وقد استخدمت القبائل الرحل مغزلاً بسيطاً لجدل الخيوط الفردية لتصبح خيطاً سميكاً يتكون من خيطين أو ثلاثة وتتم عملية البرم هذه دائماً فى اتجاه اليمين أى اتجاه عقارب الساعة(١) أى فى اتجاه معاكس لعملية الغزل.

ومن الجدير بالذكر أن لكل من خيوط السداة واللحمة وخيوط العقدة مغزلها الخاص، ويتم جدل خيوط كل نوع على حدة فالخيوط المستخدمة فى العقدة كانت تجدل بطريقة خشنة، وبالنسبة للسجاد الرقيق كانت خيوط العقدة تجدل بطريقة أكثر دقة، وكانت خيوط اللحمة تجدل بطريقة أكثر إحكاماً من خيوط العقدة، أما خيوط السداة فكانت أكثر إحكاماً، لأن خيوط السداة تعتبر أساس السجادة فيلزم أن تكون أكثر متانة وقوة.

وبعد ذلك تنقع الخيوط فى ماء دافىء ثم تغسل جيداً وتجفف.

ثم تأتى مرحلة الصباغة وهى أدق

(١) Turkan Siklopedisi: (Cilt XVIII, Ankara. 1976) Haliye Halicilk, P.367.

المراحل وتتوقف عليها قيمة السجادة إذ بفضل العناية بها يتالق جمال الألوان المستخدمة فى خيوطها. وقد أمدت الطبيعة صانع السجاد بمصادر طبيعية لاستخراج مادة الصباغة وهى تنقسم إلى مصادر نباتية ومصادر حيوانية.

وتتمثل المصادر النباتية فى جذور وسيقان النباتات وأوراقها وثمارها وتوفر المصادر النباتية المتعددة منبعاً لا ينضب من الألوان ودرجاتها المختلفة.

أما المصادر الحيوانية فهى عبارة عن إفرازات العصارة الحيوانية كالدودة القرمزية وبعض الحيوانات المحادية المائية[1].

ويحتفظ الصناع عادة بسر تركيبة مواد الصباغة ووسائل التلوين وكانوا يتوارثون هذا السر أباً عن جد، وجيلاً بعد جيل، ولم يصل إلينا من هذه الأسرار إلا القليل[2].

وفيما يلى الألوان التى كان الفنان يستخدمها بكثرة ومصادر استخراجها:

اللون الأزرق: انتشر فى السجاجيد بوجه عام، وكان يستخرج من أوراق نبات النيلة[3]، وقد عرفت هذه الصبغة عند قدماء المصريين ومن المحتمل أن يكون اسمها مستمداً من الهند حيث عنى بزراعة نباتها كما زرع أيضاً فى أواسط آسيا. وللحصول على هذا اللون كانت تقطع أوراق نبات النيلة وتخمر فى الماء داخل وعاء كبير «وعاء الراقود» المخصص لهذه الصباغة، ثم يحرك الخليط لمدة ساعتين يتم بعدها ترسيب المادة الملونة حيث تتكون فوقها نتيجة التخمر قشرة سميكة تميل إلى اللون الأسود ومن خصائص نبات النيلة أن أوراقه تذوب فى حامض الكبريتيك المضاف إليه مادة الشب.

اللون الأحمر: من الألوان المحببة التى شاع استخدامها فى السجاجيد ويتميز بدرجاته اللونية العديدة وقد أمكن الحصول على هذا اللون من مصدرين رئيسيين أحدهما نباتى والآخر حيوانى. والمصدر النباتى جذور نبات الفوه[4] وتكثر زراعته فى الأناضول وأواسط آسيا، حيث تنزع الجذور ثم تجفف وتسحق جيداً وتغلى فى الماء، ويشترط ألا يقل عمر النبات عن سنتين ولا يزيد عن ثلاث سنوات حتى يمكن الحصول على درجة ثابتة من اللون وتعد جذور نبات الفوه مصدراً هاماً لدرجات عديدة من اللون الأحمر، وهذا سر شيوع استخدامه. والمصدر الثانى من حشرة القرمز[5]، التى تعيش على أشجار البلوط فى

---

(١) Arsevan: op. cit., p.268; - Eiland, (Murray L.): Oriental Rugs. A comprehensive Guide. London 1973), p.14.

(٢) د. محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق. ص ١٢٣.

(٣) النيلة: Indigo: مادة صباغة طبيعية تعتبر من أولى صبغات الأحواض التى تم اكتشافها، يحصل عليها من فصيلة نباتية تسمى الانديجوفراتنكتوريا Indigoferatinctoria وتتكون من جسم صلب ذى هيئة خاصة، وهى سهلة التبلور وتتبخر فى درجات الحرارة المرتفعة.
وليم نظير: الثروة النباتية عند قدماء المصريين (الهيئة العامة للتاليف والنشر ١٩٧٠) ص ٩٨.

(٤) الفوه: لفظ يونانى Foinêeis معناه أحمر، وهو نبات عروقه حمراء
طوبيا العنيسى: تفسير الألفاظ الدخيلة فى اللغة العربية، دار العرب البستانى ١٩٦٥، ص ٥٤.

(٥) الدودة القرمزية هى أنثى حشرة «الكوكس كالكتي» المجففة التى تحتوى على مادة الصباغة ذات اللون الاحمر.
على ابراهيم: السجاد (خطبة الرئاسة فى مؤتمر المجمع السادس المصرى للثقافة العلمية، مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٣٥) ص ٦.

Haack; (Hermann): Oriental Rugs, an illustrated guide 1960, p.59.

البلاد الواقعة على ساحل البحر الأبيض المتوسط كجبل لبنان والاناضول، كما تعيش أيضاً فى شمالى الهند. وتقوم هذه الحشرة بثقب لحاء الشجر لامتصاص السائل الراتنجى الموجود فى الأوعية الداخلية، ونتيجة لذلك تتكون قشرة تغطى هذه الحشرة، وفى أشهر الصيف وبخاصة شهر يونيو، تجمع إناث هذه الحشرة ويتم تعريضها لحامض الخليك عن طريق أبخرة الخل الساخن، ثم يجرى تجفيفها وسحقها لاستخراج المادة الملونة منها، وكل خمسين ألفاً من هذه الإناث تقريباً تعطى رطلاً واحداً من الصبغ الذى يعد من أعظم الصبغات الطبيعية الثابتة[١]. وهناك نوع آخر من حشرة القرمز يعيش فى بلاد المكسيك وجزر الكناريا على أنواع معينة من الصبار تنمو هناك وتسمى Cochineal ويجرى جمع هذه الحشرة وتجفيفها وسحقها للحصول على صبغة تشبه إلى حد كبير الصبغة السابقة والمستخدمة من قرمز أشجار البلوط. وقد عرف الشرق، من زمن قريب، اللون المستخرج من حشرة القرمز التى تعيش فى المكسيك، وهو يتميز بجماله ونعومته الشديدة وقد استخدم فى بلاد الأناضول بصورة محدودة لغلو ثمنه من ناحية ومن ناحية أخرى لوجود نبات الفوه بكثرة فى هذه البلاد وهو يعطى نفس الدرجة تقريباً.

وصبغة حشرة القرمز بنوعيها مصدر للعديد من درجات اللون الأحمر فإذا مزجت بالفوه مع حامض الكبريتيك، ينتج اللون الأحمر الفاتح أو الوردى ودرجات أخرى كثيرة، كما ينتج اللون الأرجوانى إذا مزجت بثانى كرومات البوتاسيوم أو بصبغة زرقاء لنبات النيلة[٢].

وعرف اللون الأرجوانى[٣] عند الفينيقيين من أزمنة بعيدة وكانوا يستخرجونه من محار صدفى موجود فى بحر إيجة.

وكانت الامبراطورية الرومانية قد اتخذت من اللون الأرجوانى شعاراً لها ولذلك أصبح من الألوان الثمينة الراقية التى ترمز إلى طبقة النبلاء[٤].

اللون الأصفر: يحصل عليه من مصادر نباتية عديدة، إذ يستخرج من ثمار شجيرات صغيرة تنمو طبيعياً فى الأناضول وغيرها من البقاع الواقعة غربى آسيا كما يستخرج من جذور نبات الكركم الذى ينمو بكثرة فى شرق الهند والصين وينتج لوناً برتقالياً مشرقاً، ويحصل أيضاً على اللون الأصفر البرتقالى من مزج الفوه مع الكركم، أو من نبات الحناء الذى ينتج درجات اللون البرتقالى. وكما يستخرج اللون الأصفر أيضاً من نبات البليحاء، ونظراً لندرته أصبحت تكاليفه باهظة من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن درجاته اللونية خفيفة وغير ثابتة تماماً.

و يستخرج اللون الأصفر الأكثر شيوعاً من نبات الكرمة الرقيق وهو نبات من الفصيلة البليحائية وينمو بشكل كبير فى أجزاء عديدة من الشرق الأوسط، وتستخدم الزهور والسيقان والأوراق فى استخراج

---

(١) د. على إبراهيم: المرجع السابق. ص ٦.

(٢) Lewis, (G.Griffin), The practical Book of Oriental Rugs, (fifth Edition, London 1920) pp.81, 84.

(٣) ارجوان: بالفارسية ارغوان، وهو شجر له نوار أحمر.
محمد مصطفى الدماطى: (جمع وتحقيق) معجم أسماء النباتات الواردة فى تاج العروس للزبيدى ـ القاهرة ١٩٦٦.

(٤) Lewis: op.cit., p.84; - Haack: op.cit., p.59; Eiland: op.cit., p.14.

اللون الأصفر المستخرج من البليحاء[١]، وبمزج أوراق نبات الكرمة مع الفوه يحصل على لون برتقالى جيد.

ويستخرج الصبغ الأصفر أيضاً من قشور الرمان ويتميز برخص ثمنه وتوافره، ويعطى لوناً أصفر لامعاً أو مائلاً إلى البنى ويحصل على اللون الأصفر الزاهى الجميل من زهرة نبات الزعفران[٢] وهو نبات نادر وثمين إذ أن كل أربعة آلاف زهرة تخرج أوقية من الصبغ.

ويستخرج اللون الأصفر أيضاً من أحد أنواع نبات العليق الإيرانى ويعطى لوناً أصفر باهتاً ولكنه ثابت.

ويستخرج اللون الأصفر الزاهى من نبات جميل الزهر يسمى العايق.

أما اللون الأصفر المائل للخضرة فيستخرج من المواد الفطرية لشجرة التوت.

وفى حوالى نهاية القرن التاسع عشر كان يتم الحصول على اللون الأصفر البرتقالى الباهت من لحاء الكرسترون Quercitron وهو نوع من أشجار السنديان أو البلوط يستخدم لحاؤه فى الصباغة[٣].

اللون الأسود: يسبب هذا اللون مشكلة صعبة فى الصباغة تتلخص فى أن الصبغات السوداء تحتوى دائماً على كمية من أكسيد الحديد الذى يسبب ضرراً كبيراً، فإذا ما تعرض جزء السجادة المصبوغ بها للضوء تؤدى المادة إلى تآكل الوبرة الصوفية.

ويحتوى اللون الأسود المأخوذ من لحاء خشب البلوط على نسبة كبيرة من أملاح الحديد التى تسبب ضعف الصوف وتجعله سريع التقصف كما أن اللون الأسود المستخرج من برادة الحديد بعد إضافة حامض إليها يهلك نسيج الصوف.

ولذلك نجد أن المساحات الملونة بلون أسود تظهر وبرتها ضعيفة وأقل سمكاً من بقية مساحة السجادة، وفى كثير من الأحيان تحدث هذه الظاهرة تأثيراً بارزاً للحليات الزخرفية، وبخاصة الحليات المحددة من الخارج بخطوط سوداء وأحياناً ينتج عن ذلك تأثير محبب تلعب الصدفة دورها فى نجاحه.

وفى بعض الأحيان يستخدم صوف الأغنام والجمال السوداء وهى خامة يصعب الحصول عليها فى جميع الأوقات، وقد أشارت بعض المصادر إلى أن استخدام الصوف الأسود الطبيعى يتلافى عيوب اللون الأسود ولكن هذا غير صحيح حيث لا يخلو هو أيضاً من هذا العيب، وإن كان أكثر تحملاً.

**اللون البنى**: يستخرج من قشور خشب شجر الجوز، ويحصل منه على درجات عديدة ولكنه لا يعطى تأثيراً لونياً طويل المدى إذ يميل إلى البهتان بمرور الزمن. ويحصل على درجات البنى الداكن من لحاء خشب البلوط أو من العفص[٤] وهو نبات طفيلى يعيش أساساً على البلوط وأيضاً من

---

(١) Haack: op.Cit. p.58; Eiland: op.cit.,.

(٢) الزعفران: صبغ معروف وهو من الطيب (وزعفرة) الثوب (صبغه به) ويقال ثوب مزعفر.
وليم نظير: الثروة النباتية عند قدماء المصريين (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠. ص ٢٢٧).

(٣) Lewis: op. cit., p.83.

(٤) العفص: الواحدة (عفصة) نتوء يظهر على شجر البلوط أو على نباتات أخرى بتأثير حشرات تسبب نموه وتهيىء فيه بيضها ومنه يتخذ الحبر والأصباغ.
وليم نظير: المرجع السابق. ص ٢٢٦.

الكاد. ويحصل على اللون الضارب إلى الحمرة من نبات الفوه الذى يحول إلى شكل سائل مركز سميك ويسخن لعدة أيام، أو من الحناء، ويحصل على هذا اللون أيضاً من الصوف الطبيعى للخراف والجمال.

**اللون البيج:** يحصل على معظم ألوان البيج من قشور خشب الجوز، وأيضاً من الصوف الطبيعى للخراف والجمال.

**اللون الأخضر:** يحصل عليه نتيجة مزج اللونين الأصفر والأزرق الفاتح الذى يحضر من كبريتات النحاس، أو تتم الصبغة أولاً باللون الأزرق (النيلة) ثم يصبغ باللون الأصفر(١).

**اللون البنفسجي:** يتكون من الفوه وعصير العنب المتخمر واللبن والماء، ويعتبر اللونان الأخضر والبنفسجى من الألوان النباتية التى تبهت بسرعة.

**اللون الأبيض:** هو لون الصوف الطبيعى، ولا يكون أبيض ناصعاً، وإنما يميل إلى اللون العاجى أو الأبيض المصفر، وإذا لم يبد كذلك فهناك شك فى أن يكون قد عولج كيميائياً.

**الصباغة:**

الصباغة عملية دقيقة تحتاج إلى كفاءة ومقدرة ومهارة ذلك أن طريقة معالجة مواد الصباغة سواء بالغلى أو التخمير لها أثر قوى فى ثبات وبهاء درجات اللون.

ودرجة حرارة الصبغ لها أهمية كبيرة، فهناك بعض الأصباغ تأخذ اللون المراد بمجرد نقع الصوف فيها لساعات معينة، وفى أقل درجات الحرارة، ومنها النيلة حيث تغمر الخيوط المغزولة فى حمام الصبغة مدة تتراوح بين بضع ساعات وبين بضعة أيام وفقاً لدرجة اللون المطلوبة، وهناك أصباغ تثبت بمجرد الغليان مدة قصيرة.

وبعد عملية الصباغة ترفع الخيوط من حمام الصبغة دون عصر وتعلق فوق وعاء الصباغة للتخلص من اللون الزائد، ثم تجفف فى الشمس.

وتتأثر بعض الصبغات بالشمس الساطعة، ولذلك نجد بعض الصباغين لا يجففون الغزل المصبوغ بالنيلة فى الشمس بل تتم عملية التجفيف فى الظل حتى لا تبهت.

ولذلك تحتاج عملية الصباغة إلى قدر كبير من الكفاءة والقدرة على التحكم فى استخدام مواد الصباغة حتى يمكن الحصول على ألوان ثابتة ودرجات لونية جميلة ولامعة.

وبعد عملية الصبغ تبدأ عملية تثبيت اللون، والغرض منها تحسين ثبات لون الصبغة وإكسابها العمق المطلوب.

وقد عرفت المثبتات قديماً باستخدام الشب وأملاح النحاس والحديد وهى مواد معدنية استخدمت كمثبتات للصبغات الطبيعية ولكن لم تأخذ المثبتات الصفة العلمية إلا فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر.

وكذلك استخدم قشر الرمان وبعض أنواع الليمون والتمرهندى ويمكن أن تضاف إلى هذه المواد النباتية لتثبيت اللون، والحق أن سر جمال السجادة يعتمد بصفة أساسية على الصباغة.

وإذا كانت البيئة قد أمدت الفنان الشرقى بالعديد من مصادر الألوان، فقد كان موفقاً فى استخدامها ببراعة ومقدرة فنية واضحة.

(١) Formention, (Fabio): Oriental Rugs and Carpets. London, New York. 1972, p.53.

واستخدم فى نسج السجاجيد الأنوال الرأسية والنول الرأسى عبارة عن نول بدائى لا يزال يستخدم حتى اليوم فى عمل السجاجيد اليدوية وهو يتكون من عارضتين من الخشب مستديرتين ومتوازيتين ومثبتتين بين دعامتين رأسيتين من الخشب، وتمتد بين هاتين العارضتين مجموعة من الخيوط المثبتة تعرف بخيوط السدى. والمساحة بين العارضتين تحدد عرض السجادة، أما طولها فأمره متروك لرغبة النساج يحدده وفق ما يراه.

وقد استخدمت فى صناعة السجاجيد ثلاثة أنواع من العقد:

١ - العقدة الفارسية المشهورة بعقدة سينا «Senna»، (لوحة 720) وتعود هذه التسمية إلى قرية فى غرب إيران اشتهرت بصناعة السجاد وقد استخدمتها القبائل الفارسية، ومعظم الإيرانيين ينسجون بهذه العقدة ومع ذلك فلم يقتصر استخدامها على الإيرانيين وحدهم بل عرفها التركمان وفى الصين وباكستان كما استخدمت أحياناً فى السجاد الهندى. وتلتف عقدة سينا أى الخصلة حول خيط واحد فقط من خيوط السداة فيبرز أحد طرفيها إلى أعلى من بين خيطى السداة، أما الطرف الثانى للخصلة فإنه يمر من تحت الخيط الثانى المجاور إلى أعلى فيلتقى طرفا الخصلة على وجه السجادة وينفصلان بخيط السداة[١].

٢ - والعقدة التركية أو عقدة جورديز«Goerdes» (لوحة 721) مستمدة من اسم لمدينة تقع فى آسيا الصغرى اشتهرت بصناعة نوع من السجاد عرف باسمها وقد استخدمت فى نسيج السجاجيد التركية والقوقازية وفى بعض سجاجيد من إيران فى تبريز وهمدان ومرو وفى بعض السجاد الهندى. والعقدة التركية تلتف حول خيطين من خيوط السداة وتتم بلف خصلة الصوف على خيطين متجاورين من خيوط السداة ثم يلوى طرفاها إلى الأسفل لتلف حول الخيطين ثم يبرز طرفاها بين خيطى السداة إلى أعلى ليلتقيا على وجه السجادة[٢].

٣ - والعقدة الاسبانية «Spanish» ليست شائعة كبقية أنواع العقد، وقد استخدمت فى أكثر السجاد الاسبانى وفى سجاد الجدران الأوروبى فى القرون الوسطى. أما طريقة عقدها فإنها تلتف حول خيط واحد من خيوط السداة بحيث يكون طرفا الخصلة إلى أسفل، وعند لفهما حول خيوط السداة يتجهان إلى أعلى وتعقد تارة على خيوط السداة الفردية وتارة أخرى على خيوط السداة الزوجية.

وصناعة السجادة تبدأ من حافتها السفلى، وأول خطوة فى صناعتها تقتضى وجود تصميم أو نموذج غالباً ما يكون محفوظاً فى ذاكرة الصناع المهرة.

وبعد أن يُتم النساج صفاً من العقد، يقوم بتثبيتها بواسطة الضرب عليها ثم إمرار خيط أو خيطين ما بين سداة وأخرى بطريقة أفقيه تمنع العقد من أن تفك ثم يضغط الكل بضربة مشط.

وهكذا تتكون السجادة من خيوط السداة الطولية وخيوط اللحمة الأفقية ومنها تتكون أرضية السجادة ثم من خصل الصوف التى

(١) Aslanapa: op. cit., p.14.

(٢) Kühnel: op. Cit. p.21.

تعقد حول خيوط السداة لتكون العقد أو الوبرة.

وتختلف كثافة السجادة حسب عدد العقد، فكلما كثر عدد العقد كلما ازدادت دقة الزخارف وقل طول الوبرة.

وعند الانتهاء من صنع السجادة وقطعها عن النول تترك مسافة من خيوط السداة تبلغ حوالى ٢٥ سنتيمتراً تسمى (الفرانشة) ويربط عدد من الخيوط بعضه ببعض ليكون عقدة واحدة.

وعلى جانبى السجاده نوع من النسيج يسمى «البرسل» ويصنع بطريقة تفويت خيط اللحمة بين أربعة خيوط من السداة وتدق دقاً جيداً لتعطى نسيجاً قوياً محبوكاً يساعد على حفظ عقد السجادة من الجانبين. وبذلك تصبح السجادة داخل إطار من نسيج قوى محبوك يعطيها الكثير من المتانة.

ومما هو جدير بالذكر أنه من السمات المميزة للسجاجيد التركية أن السداة واللحمة تكون من الصوف وكذلك الحال فى سجاد بخارى والقوقاز، أما الغالب على سجاد إيران فالسداة واللحمة تكونان من القطن.

# السجاد الإيرانى

ترجع أقدم السجاجيد الإيرانية المعروفة إلى العصر السلجوقى ولم تبلغ أوج ازدهارها إلا فى القرن ( ١٠هـ/١٦م) ثم بدأت فى الاضمحلال من بداية القرن ( ١٢هـ/ ١٨م) ولم يصلنا سجاجيد ترجع إلى ما قبل العصر الصفوى تستحق الذكر وما نعرفه عنها مستمد من رسمها فى الصور الإيرانية من العصرين المغولى والتيمورى. وأقدم المعروف من السجاجيد الإيرانية الصفوية يرجع إلى القرن (١٠ هـ/١٦ م).

ففى متحف بولدى بسولى Poldi Pizzoil فى ميلانو سجادة مؤرخة سنة ٩٢٩هـ ( ١٥٢٣م) وعليها اسم صانعها «غياث الدين جامن» وفى متحف ڤكتوريا والبرت بلندن سجادة تعتبر من أشهر السجاجيد الإيرانية القديمة وتعتبرتحفه فنية نادرة المثال وكانت فى مدينة أردبيل بضريح الشيخ صفى الدين جد ملوك الأسرة الصفوية وهى مؤرخة سنة ( ٩٤٦هـ/ ١٥٣٩م)[١](لوحات: 724 و725) وكانت أهم المراكز لصناعة السجاد فى إيران: أصفهان وقاشان وتبريز وكرمان وهراة وقراباغ وشيراز وهمدان ويزد.

والواقع أن سجاد العصر الصفوى يشبه صورة حديقة غنية بالزخارف المتناسقة والألوان المنسجمة، وقد وفق الفنان الصفوى إلى تمثيل الطبيعة فى رسومه وزخارفه بعكس الفنان التركى الذى شاعت فى زخارفة الروح الهندسية. ولقد كانت الطبيعة خير مصدر زود الفنان الإيرانى بعناصر زخرفية كثيرة فالنباتات بكل ما فيها من أشجار وأغصان وأزهار وبراعم ومراوح نخيلية ووريدات وثمار كانت جميعها العناصر المفضلة لدى الفنان الإيرانى وكذلك الرسوم الآدمية والحيوانية والخرافية إضافة إلى رسوم المناظر الطبيعية من جبال وسهول وأنهار وكذلك مناظر الصيد بكل ما فيها.

ومن الممكن تقسيم السجاجيد الإيرانية وفق مراكز إنتاجها كما يمكن نسبة بعض هذه الأنواع إلى مصانع بعض المدن الإيرانية المعروفة وفيما يلى أهم مراكز الإنتاج: -

١ - هـراة:

وتعد مدينة هراة مركزاً رئيسياً هاماً لصناعة السجاد (لوحة 726)، واشتهرت بإنتاج أجود أنواع السجاجيد التى ترجع إلى القرن ( ١١هـ/ ١٧م)[٢] وفاق إنتاجها الكثير من إنتاج السجاد الإيرانى من حيث

(١) زكى محمد حسن: فنون الإسلام - مكتبة النهضة العربية الطبعة الأولى ١٩٤٨. ص ٤٠٠.

(٢) Erdmann, (Kurt): Oriental Carpets, Translated by Charles. Grand Ellis, London, 1960, P.41.

جمال الزخارف وتناسق الألوان. وقد كانت هراة فى القرن الخامس عشر عاصمة للمصورين والمجلدين الذين أمدوا فنانى السجاد بعناصر زخرفية كثيرة وكانت سجاجيد هراة نموذجاً لصناعة سجاجيد البلاط(١).

وامتاز سجاد هراة برسوم الزهور المتشابكة مع تفريعات الارابيسك ورسوم المراوح النخيلية ذات التحديدات المسننة ورسوم السحب الصينية والزهور اللوتسية، بالإضافة لتميزها برسوم على هيئة الكمثرى فى صفوف متباينة، وتميز لون الأرضية لهذه السجاجيد باللون الأحمر الزاهى فى حين تميز الكنار باللون الأخضر أو الأزرق القاتم.

وهناك مجموعة ثانية من سجاجيد هراة انتجتها مدينة هراة خلال القرن ( ١١هـ/ ١٧م) وكانت تنسب خطأ إلى أصفهان وإن كانت لا تختلف فى رسومها عن المجموعة السابقة إلا أنها أقل رقة ومراوحها النخيلية أكبر حجماً، هذا إلى جانب ظهور أوراق نباتية طويلة ومقوسة، وتميزت باستخدام الألوان الأرجوانية التى لم تكن مستخدمة فى الأمثلة المبكرة منها، وقد أطلق العلماء على إنتاج سجاجيد هراة «السجاجيد ذات الزهور».

٢ ـ تبريز:

عرفت مدينة تبريز مركزاً هاماً لإنتاج السجاد (لوحات: 727 و728 و758) فى إيران، وقد اشتهرت بإنتاجها للنسيج فى عصر الخلافة العباسية، وقد نالت شهرة عظيمة فى صناعة السجاد فى العصر الصفوى ذلك أن الشاه طهماسب أولى هذه الصناعة رعاية كبيرة ومن ثم أنتج فى عهده الكثير من السجاجيد المتميزة الدقيقة الصنع والرائعة التصميم.

ولم تكن تبريز مركزاً للإنتاج فحسب، بل كانت مركزاً لجمع السجاد وتصديره منذ القرن ( ١٠هـ/ ١٦م)(٢).

وقد تميز سجاد تبريز بمميزات تجعل من السهل التعرف عليه من بين أنواع السجاد الإيرانى، إذ اختص برسوم السرر المركزية، وقد أبدع مصمموها إنتاج أشكال مختلفة من السرر منها ما هو دائرى أو بيضاوى أو مفصص وقد يمتد من طرفى السرة موضوع زخرفى أو إناء أو قنديل، واستخدم الإيرانيون أرباع السرر فى زوايا السجادة الأربعة، واشتهر وهذا النوع من الزخرفة فى الفنون الإسلامية، ولا سيما فى جلود الكتب والصفحات الأولى المذهبة فى المخطوطات، وتشهد هذه الزخرفة بشغف الفنانين المسلمين بالتوازن والتقابل. أما أرضية السجادة فتضم أشكالاً نباتية وأزهاراً ورسوم أرابيسك، وفضلاً عن ذلك استخدمت رسوم الأشجار فى زخرفة السجاجيد وقد تظهر معها أشكال لحيوانات فى حالة عراك، وجاءت رسوم الأشجار فى بعض السجاجيد بهيئة مناظر طبيعية وعليها رسوم لطيور.

وقد أطلق على إنتاج تبريز وأقاليم شمالى غربى إيران السجاجيد ذات رسوم الأشجار.

**ومن نماذج سجاد تبريز ذى السرة سجادة من القرن العاشر الهجرى ( ١٦م) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (سجل رقم ١٥٧٦٤).**

(١) Pope, (A.U.): A Survey of Persian Art, Volume 6. Oxford. 1938, P.2359.

(٢) Hawley, (W.A.): Oriental Rugs: Antique and Modern, London. 1938, p.145.

(لوحة 727) وبها رسوم أرابيسك وتنسب إلى تبريز أو أصفهان من القرن السادس عشر أو السابع عشر نظراً لأن صوفها وطريقة نسجها يشبهان سجاد تبريز المصنوع حديثاً، كما أنها يتضح من زخرفتها وألوانها حب التنسيق والإتقان وطابع التحضر، كما أن نقوشها تشبه الزخارف المذهبة فى المخطوطات الفاخرة وفى بطون جلود الكتب فى القرن الخامس عشر والسادس عشر. وتتألف هذه السجادة من سرة أو جامة مفصصة فى وسط ساحة السجادة، وحولها زخارف من عروق نباتية تؤلف مناطق منسقة يخرج منها مراوح نخيلية ووريدات، وتشتمل على إطار عريض بين إطارين صغيرين، وفى الإطار العريض بحور مفصصة ما بين طويلة ومدورة بالتبادل، وفى داخل البحور الطويلة كتابات باللغة الفارسية وبالخط النستعليق، وفى داخل المناطق المدورة رسم حيوان خرافى صينى، وفى الإطار الداخلى كتابات فارسية بخط صغير.

وهذه الكتابات من الشعر تتحدث عن البستان والخمائل وترمز إلى الألوان المستخدمة فى السجادة وأشكال زخارفها ومادتها ومن هذه الأشعار فى الإطار الخارجي:

(ذ) شمنت رافرش لعلى جون بود

(وتكون دماء عدوك على الفرش بلون أحمر) ومن الملاحظ أن هذا اللون هو الغالب فى السجادة.

أى خجل ازخاك پايت مشك ناب

(يا من يخجل المسك الصافى من تراب أقدامك)

إشارة إلى اللون الأزرق الداكن ذلك أن المسك الصافى أسود

(وى) كل فاليه تو آفتاب (ويا من ورود سجادتك هى الشمس)

إشارة إلى لون الأزهار الصفراء المرسومة على السجادة.

سر هرجاى از حرير سبرپاى آندازكرد

ازا شكوفه بس كه شد شاخ درخت اراسنه

(وبسط الروض بساطاً من الحرير الأخضر تحت قدمك وتزينت أغصان الأشجار بكثير من النوار) إشارة إلى أن السجادة من الحرير.

ومن نصوص بحور الإطار الخارجي:

ابرنيسانى زبهر آن نكشاده ست جشم

(أن سحب الربيع لم تدمع عيونها)

غنجه لب سه هركه درخند يدن است

(لأن البراعم تقبل كل من يبتسم لها)

كلشن حسن تو وربح صار كل سبست نيست

(أن روض حسنك أطيب عطراً من كل الورود)

هذه الأشعار تشير إلى رسم السحب الصينية والورود والبراعم.

**وكذلك سجادة وأخرى عليها كتابات بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة سجل رقم ٦٣٣٧ ـ من إيران القرن العاشر الهجرى ( ١٦م)**

(لوحة 728) ومثلها مثل السجادة السابقة تنسب إلى تبريز، وهى من السجاد ذى السرة أو الجامة وزخارف الارابيسك والكتابات ورسوم السحاب الصينى. وتتميز هذه السجادة بالساحة الصغيرة نسبياً والإطار أو الكنار العريض الذى يتألف من خمسة أشرطة أعرضها الشريط الثانى من الخارج الذى يشتمل على بحور ومربعات مفصصة، ويزخرف الشريط الثانى من الداخل رسوم السحاب الصينى.

أما الشريط الثالث الأوسط ففيه كتابات بالخط الفارسى، وتكاد تماثل الكتابات على هذه السجادة الكتابات على السجادة السابقة التى توحى بمادة السجادة وألوانها وزخارفها:

فمثلاً من نصوص الإطار الداخلى:

سر هرجاى از حرير سيرباى آندازكرد

از شكوفه بس كه شد شاخ درخت آراسته

(وبسط الروض بساطاً من الحرير الأخضر تحت قدمك

وتزينت اغصان الاشجار بكثير من النوار)

إشارة إلى أن السجادة من الحرير وإلى اللون الأخضر وإلى النوار.

ومن نصوص بحور الاطار الخارجى:

ابر نيسانى زبهر آن نكشاءة ست جشم

(ان سحب الربيع لم تدمع عيونها)

إشارة إلى كثرة رسوم السحاب على السجادة.

ويزخرف ساحة السجادة سرة مكونة من عروق نباتية رفيعة تشكل دوائر متداخلة مرتبة بتنسيق بديع، وتخرج منها مراوح نخيلية، وفى وسط الدوائر شكل معين مفصص يشبه إلى حد ما المناطق المربعة المفصصة فى الشريط العريض فى الكنار. ويحد الدوائر إطار من اشكال زهرية محورة دقيقة جداً، وحول السرة عروق نباتية أشبه بعروق السرة، وفى أركان الساحة أرباع سرر.

وقد أنتجت اقاليم شمالى غربى إيران وبخاصة مدينة تبريز الكثير من سجاجيد الصلاة وتميزت بتصميم شكل عقد يتوسط السجادة يحيط به شريط من آيات قرآنية.

كما امتازت بوجود كنار عريض مزين بآيات قرآنية مكتوبة بخطوط مختلفة كالنسخ والكوفى.

وهناك بعض من هذه السجاجيد عمد الفنان إلى كتابة عبارة الله أكبر فىَ أعلى محرابها، أما أرضيات هذه السجاجيد فقد زينت برسوم الارابيسك والسحب الصينية فضلاً عن الورود والأزهار وقد تحتوى على خيوط معدنية منسوجة بطريقة الديباج.

وهناك سجاجيد أخرى من نوع سجاجيد الصف تبدو فيها المحاريب متجاورة على ارضية من المراوح النخيلية.

والمعروف أن سجاجيد الصلاة الإيرانية نادرة، وعلى عكس الحال فى سجاجيد الصلاة التركية.

### ٣ ـ همدان:

وفق أهل همدان فى صناعة نوع جيد من السجاد (لوحة 729) وكان نجاح نساجى همدان فى إنتاج هذا السجاد الجيد له تأثيره على قرى ومدن الأقاليم المجاورة لهمدان، ومن ثم كانت زخارفها وموضوعاتها متشابهة ولها صفات ومميزات زخارف همدان التى ليس من العسير تمييزها عن غيرها من السجاد.

وتميزت سجاجيد همدان باستخدام وبر الجمال على نطاق واسع بلونه الطبيعى وقد تميزت منطقة همدان بانتشار مراعى الإبل التى تنتج أنواعاً جيدة من الصوف الصالح لصناعة السجاد[(١)].

### ٤ ـ قاشان:

تميزت قاشان بتربتها الخصبة المناسبة

---

(١) Lewis, op. cit., P.192.

لنمو شجر التوت حيث يربى دود القز بكثرة، مثلها مثل أصفهان وكرمان، وكان حريرها يصدر إلى كل أنحاء العالم، ولذا كثرت فيها المنسوجات الحريرية، ويبدو أن صناعة السجاد نمت وتطورت نوعاً من المنسوجات الحريرية، وكانت قاشان مركزاً مهماً فى صناعة السجاد (لوحة 730) وبخاصة الموشى بالذهب والفضة[١].

والحق يقال أن أغلى وأحسن أنواع السجاد القاشانى وأجوده غالباً ما يكون من الحرير على أرضية حمراء ومن ثم يعرف السجاد الحريرى الأحمر فى الهند «بالقاشانى»، ومن المعروف أن الصلات التجارية بين الهند وقاشان كانت قوية.

وسجاد قاشان من إنتاج مصانع البلاط وذلك اعتماداً على أسلوب زخارفه وتصميماته التى تشبه إلى حد كبير تزاويق مخطوطات البلاط[٢].

وليس من المستبعد أن يكون مقصود قاشانى الذى صنع سجادته الشهيرة «سجادة أردبيل» بأمر من الشاه إسماعيل الصفوى قد تعلم صناعة السجاد فى قاشان ونسجها هناك، واعتماداً على ذلك فإننا نستطيع أن نقول أن مدينة قاشان قد بلغت فى القرن ( ١٠هـ/ ١٦م) درجة تقرب من الكمال فى صناعة السجاد الذى استخدم فى نسجه أكثر من طريقة صناعية: فإلى جانب الوبرة المعقودة زين بطريقة الديباج الموشى بخيوط الذهب والفضة، وتميز بزخارفه التى تمثل مناظر للصيد على أرضية يتوسطها سرة كبيرة مركزية.

وقد تفوقت قاشان فى صناعة السجاجيد بألوانها الزاهية ولا سيما ذات اللون الأخضر الذى كان يشتمل أحياناً على اثنى عشر طيفاً[٣].

٥ - خراسان:

أنتج اقليم خراسان مجموعة كبيرة من السجاجيد المتميزة (لوحة 731) التى اعتبرت طرازاً قائماً بذاته من بين مجموعات السجاد الإيرانى وذلك بفضل بعدها عن مقاطعات إنتاج السجاد الأخرى حيث تفصلها عن غيرها صحراء واسعة فجاء إنتاجها متميزاً بعيداً عن تأثيرات الأقاليم الأخرى.

ومن أبرز العناصر الزخرفية التى تميزت بها سجاجيد خراسان الشكل الكمثرى والمخروطى وشكل السمكة، والأشكال النباتية من مراوح نخيلية كبيرة تشبه الأزهار المتفتحة وتكسو ساحة السجادة فى تبادل جميل، بالإضافة إلى الأشكال الرمحية والوريدات الصغيرة، وتوزع هذه العناصر على أرضيات السجادة فى تناسق وتناغم وقد استغنى بها الفنانون عن أشكال السرر.

٦ - مشهد:

من مراكز الإنتاج التى يجدر الإشارة إليها مدينة مشهد التى أصبحت لفترة قصيرة عاصمة للشاه عباس الذى جدد مسجدها ويذكر لنا ابن بطوطة فى القرن ( ٨هـ/ ١٤م) بأن أرضية مسجدها كانت مفروشة بالسجاد الجميل.

ولم تقتصر مدينة مشهد على إنتاج السجاد فحسب، بل كانت مركزاً تجارياً

(١) Pope: op. cit., vol. III, pp. 2336, 2432.

(٢) Ibid. P. 2335.

(٣) Hawley: op. cit., P.110.

لجمع السجاد وتسويقه، وكان سجادها يحاكى شكل سجاجيد خراسان من حيث العناصر الزخرفية والتصميم إلا أن وبرته كانت قصيرة.

٧ - أصفهان:

يرجع الفضل فى إنشاء مدينة أصفهان للشاه عباس (١٥٨٧ - ١٦٢٩م) الذى أولى الفنون اهتماماً كبيراً وبخاصة صناعة السجاد (لوحات: 727، 732) فكانت تصنع منه أنواع جيدة فى مصانع أصفهان التى أمر بإنشائها(١).

وكانت المصانع الملكية فى أصفهان مركزاً لتزويد البلاط بما يحتاجه من سجاجيد، فكان يجمع لها من شتى أنحاء إيران أجمل المواد وأغلاها. وكان من بينها مصانع للسجاد الحريرى ذى الخيوط الذهبية.

وقد عنى الشاه عباس بعمل كثير من التصميمات الخاصة بالسجاد الذى نسب إليه فقيل «سجاجيد طراز الشاه عباس». وتشتمل هذه التصميمات على رسوم المراوح النخيلية بالوان مختلفة وحجم كبير تشبه الأزهار المتفتحة وتكسو ساحة السجادة بالتبادل مع الأوراق الرمحية والوريدات الصغيرة فى تماثل وتوازن دقيق بالإضافة إلى سجاجيد تميز تصميمها بتكرار رسوم الزهريات تتفرع منها أزهارها على شكل باقات وأطلق عليها العلماء «سجاجيد الزهريات» وتعتبر هذه السجاجيد أيضاً من إبداع عصر الشاه عباس(٢).

وقد تميزت سجاجيد أصفهان أيضاً بعناصرها الزخرفية من الرسوم النباتية كالأزهار والتفريعات ذات الانثناءات على نمط زخارف الارابيسك بحيث يتمثل العنصر الزخرفى وسط السجادة ليكون محوراً يتفرع من حوله الإنثناءات والتفريعات بشكل يملأ ساحة السجادة، وليحل محل شكل السرة المركزية.

٨ - شيراز:

أنتجت مدينة شيراز مجموعات كثيرة من السجاد الجيد (لوحة 733) فى القرنين (١٠، ١١هـ/١٦، ١٧م) وقد حظى سجاد شيراز بعناية، وبلغ درجة عالية من الجودة، وكانت شيراز مركزاً لصناعة سجاد القصور، وكان الأمراء يهدون إلى حكام الأقطار الأخرى إنتاج هذه المدينة، وأغلب سجاد شيراز كان ينسج خصيصاً للاستعمال الملكى أو ليهدى إلى الحكام والأمراء وكبار الأجانب(٣).

وتميزت سجاجيد شيراز بصوفها الناعم الجميل، ولم تكن لهذا النوع من السجاد عناصر زخرفية معينة وإنما جاءت تصميماته من أغلب العناصر الزخرفية المعروفة على السجاد الإيرانى بصفة عامة ولذلك كان تمييز هذه السجاجيد عن طريق صوفها الناعم ووبرتها الدقيقة، وذلك بفضل جودة المراعى والوديان المحيطة والمناخ البارد الذى تميزت به شيراز لذلك جاء صوفها لا يضاهيه صوف أى أقليم آخر.

ويقال انه ليس هناك صوف فى كل إيران يتقبل الصبغات مثلما يتقبله صوف شيراز ذلك أن اللون الأزرق الداكن والأحمر

(١) Schurmann: (U.): Oriental Carpets, London 1979. P.33.

(٢) Hawley: op. cit., P.111.

(٣) Pope: op. cit., vol. III. P.2408.

الياقوتى يبدوان بدرجة عالية من الجمال وذلك لحسن صوفها[١].

وكان لسجاد الصلاة فى شيراز التأثير الكبير على إنتاج الهند من سجاجيد الصلاة فقد قلد نساجو الهند سجاجيد الصلاة المصنوعة بشيراز إلى حد كبير.

٩ ـ كرمان:

كانت كرمان مركزاً مهماً لإنتاج الأنواع الجيدة من السجاد الثمين (لوحة 734).

وقد أشاد ماركو بولو الذى زار إيران عام ١٢٧٠م بجودة سجاد كرمان ومتانته وتنسب أفضل السجاجيد فى القرن ( ١١هـ/ ١٧م) إلى كرمان[٢].

وفى الأزمنة القديمة كان دود القز يربى حول اقليم كرمان حيث ينمو شجر التوت بكثرة على تلالها، ومع هذا ندر استخدام الحرير فى صناعة سجاد كرمان، وربما كان ذلك بسبب توافر الصوف الجيد فى هذا الاقليم ومن ثم كانت وبرة سجاجيده تبدو كالحرير وذلك لجمال الصوف ولمعانه[٣].

١٠ ـ فرغانة:

أنتج اقليم فرغانة الكثير من السجاد الجميل، وتشبه هذه السجاجيد ما ينتج فى مدينة سينا إلى حد ما بالرغم من مجاورتها لهمدان وتبريز، وتتميز سجاجيد فرغانة بالعناصر الزخرفية وجودة المواد الخام. ومن مميزات سجاد فرغانة عنصر الهيراتى الذى عرف فى أقدم القطع ويتكرر هذا العنصر على أرضية السجادة.

١١ ـ سينا:

لسجاد سينا صفات خاصة انفرد بها عن باقى السجاجيد الإيرانية وتشتمل زخارفها على العناصر النباتية العديدة والدقيقة التى تكسو أرضية السجادة، وقد تشتمل على سرة أو اثنتين.

وقد أطلق اسم سينا على نوع العقدة الإيرانية التى استخدمها الفنان الإيرانى بصفة عامة.

## السجاد الهندى

قامت صناعة السجاد الهندى الإسلامى (لوحات: 736، 759) على أكتاف الصناع الإيرانيين إذ أقبل الأباطرة المغول منذ عصر الامبراطور أكبر على استقدام أولئك الصناع وتشجيعهم على الاستقرار فى الهند لتوطيد صناعتهم فيها ولذا كانت السجاجيد الهندية فى القرنين (١٠، ١١هـ/١٦، ١٧م) متأثرة بزخارف السجاجيد الإيرانية وألوانها، وكان الصناع فى الهند يقبلون على تقليد السجاجيد الإيرانية ذات الزخارف النباتية، وتضم المتاحف والمجموعات الخاصة أمثلة من السجاجيد الهندية، كانت تنسب خطأ إلى إيران وكثيراً ما كانت تعرف تلك السجاجيد الهندية باسم السجاجيد الهندية الإيرانية، ولكن الصناع الهنود استطاعوا أن يتحرروا من تلك التأثيرات الإيرانية واقبلوا على رسم الصور الآدمية والطيور والحيوانات دون أن يفتقدوا الصلة الإيرانية، وتميزت السجاجيد الهندية بموضوعاتها وأسلوبها الزخرفى القريب من الطبيعة فبدت المناظر الطبيعية

(١) Mumford, (John Kimberly): Oriental Rugs, New York, 1900. P.115.

(٢) Hawley: op. cit., p.113.

(٣) Jacoby: (H.): How to know oriental carpets and Rugs, London, 1949. P.83.

والعمائر فيها تشبه ما نراه فى الصور الهندية[١].

ومن السجاجيد المتميزة سجادة من طراز الواق واق: تنسب إلى (لوحة 736) شمال غرب الهند، وترجع إلى نهاية القرن الخامس عشر أو بداية القرن السادس عشر وهى محفوظة بمتحف الفنون الزخرفية.

وأرضية السجادة زرقاء داكنة، وزخارف الكنار الأسفل عبارة عن شريطين: بالعلوى الأضيق وحدة متكررة من زخرفة هندسية، نباتية محورة، وبالسفلى الأعرض فرع نباتى مضفر يشكل رسوماً بيضاوية، وفى مناطق التقابل زخرفة مربعة مقوسة الجوانب قليلاً حول رؤوسها الخارجية شكلان بيضاويان متداخلان. كما استخدم فى زخرفة السجادة أشكال أفرع نباتية رفيعة تؤلف مناطق دائرية متداخلة، ويخرج منها أشكال رءوس حيوانات من أنواع مختلفة وكذلك رسوم بعض الأزهار وأوراق الشجر، ومن الأشكال الحيوانية رأس فيل (بلون طوبى)، ورأس أسد (بلون أخضر)، ورأس نمر (بلون أحمر طوبى ولسان أحمر)، ورأس ثعلب (بلون أرجوانى)، ورأس أفعى (حمراء وعين بيضاء)، ورأس غزال (برتقالى). ومعظم هذه الرءوس تفتح أفواهها كأنها تتكلم ومن هنا سميت بطراز الأشجار المتكلمة (الواق واق).

(١) زكى محمد حسن: فنون الإسلام ـ مكتبة النهضة العربية، الطبعة الأولى سنة ١٩٤٨. ص ٤٣٩.

# السجاد التركي

ترجع أقدم السجاجيد التركية (لوحات: 737 - 750) إلى القرن ( ٧هـ/ ١٣م) وقد عثر عليها فى مسجد علاء الدين بمدينة قونية.

وتتمثل فى هذه السجاجيد خصائص السجاد السلجوقى المبكر الذى تميز بتصميماته الهندسية وأشكاله النجمية، وكانت تلك السجاجيد بمثابة نقطة البداية لسلسلة متطورة وصلت إلى أوج ازدهارها فى القرنين السادس عشر والسابع عشر من حيث الثراء والتنوع.

ومن أهم مراكز إنتاج السجاد التركى ما يلى: -

١ - **عشاق** (لوحات: 738 - 745 و764 و765)

أهم مركز من مراكز نسج السجاد بتركيا وانقسم إنتاجه إلى أنواع:

أ - سجاجيد عشاق طراز هولباين:

صنع الأتراك العثمانيون نوعاً من السجاد عرف بسجاد هولباين.

وقد اعتاد هولباين أن يزود صوره برسوم سجاجيد من نوع تركى عثمانى معروف كمفارش على الأرض أو على الأثاث، وعرف هذا النوع من السجاد فى آسيا الصغرى بين أواخر القرن الخامس عشر والقرن السابع عشر، وشاع تصديره إلى أوروبا حيث أقبل الأثرياء على اقتنائه، ومن ثم ظهر فى صور الفنانين الأوروبيين وبخاصة الألمان فى تلك الفترة وعلى رأسهم هولباين (١٤٩٧ - ١٥٤٣م) حتى اصطلح على تسمية هذا النوع من السجاد باسم سجاجيد هولباين. وتظهر هذه السجاجيد مثلاً فى صورة التاجر جورج جيز فى متحف برلين من عمل هولباين فى سنة ١٥٣٢م.

ويمتاز هذا السجاد بالزخرفة بعنصر متكرر محور عن الخط الكوفى، ويغلب على زخارفه الأشكال الهندسية والنباتية المحورة التى تنسق على ساحة السجادة بشكل مرتب ومتكرر كما يتضح فى سجادة بالمتحف المتروبوليتان فى نيويورك ترجع إلى القرن العاشر أو الحادى عشر الهجرى (١٦ - ١٧م). أما ألوان هذا النوع من السجاد فيغلب عليها اللون الأحمر والأزرق اللذان يسودان سائر الألوان.

وهذه السجاجيد تمثل مرحلة انتقال وتعد حلقة وسطى بين السجاد السلجوقى والسجاد العثمانى (لوحات: 744، 745)، وتميز هذا النوع من السجاد بالثراء الزخرفى واستمدت زخارفها من روح الزخارف السلجوقية القديمة التى تمتاز بطابعها الهندسى الذى سيطر على ساحة السجادة

وبدا جلياً فى رسوم الكنار المستوحاة من الكتابة الكوفية(١).

وهناك نوع آخر من هذا الطراز اشتهر باسم لوتو Lotto(لوحات 741، 744) نسبة إلى المصور ( ١٤٨٠م/ ١٥٥٦م) الذى حرص على رسم هذا النوع فى لوحاته ويتميز خاصة برسوم المراوح النخيلية وزخارف الارابيسك العثمانى (الرومى).

ب ـ سجاجيد عشاق ذات السرر:

وتعتبر أشهر أنواع سجاجيد عشاق وأكثرها أهمية، وظهرت فى بداية القرن السادس عشر، واشتهر تصميمها بوجود سرة كبيرة بيضاوية الشكل تتوسط ساحة السجادة (لوحة 738) وقد اقتبست من فن زخرفة السجاجيد الإيرانية وبصفة خاصة فى تبريز وقاشان، وتدين هذه الوحدة الزخرفية بوجودها لفن الرسوم الموجودة على جلود الكتب وكذلك اللوحات المصورة فى المخطوطات الإيرانية وزاد التأثير الإيرانى بفضل الفنانين الإيرانيين الذين عملوا فى القصور العثمانية فى النصف الثانى من القرن السادس عشر وتلقى عنهم الترك كثيراً من أساليب الصناعة والزخرفة(٢)، وبالإضافة إلى شكل السرة البيضاوية، هناك نوع من السرر اشتهرت به سجاجيد عشاق حيث اتخذت السرة فيها شكلاً نجمياً ثمانى النقاط.

جـ ـ سجاجيد عشاق ذات الأرضية البيضاء: ـ

وتميز هذا النوع بلون أرضيته البيضاء العاجية ـ وهو لون الصوف الطبيعى ـ وارتبط بنوعين من التصميمات.

النوع الأول: سجاجيد عشاق بزخارف الطيور (لوحة 742) وسبب هذه التسمية يرجع إلى شكل زخرفتها التى تتكون من زخرفة ورقية تمتد من وردة كبيرة تكررت ورتبت فى صفوف بشكل يشبه طيراً له منقار وذيل وأجنحة تمتد منها.

النوع الثانى: سجاجيد عشاق بزخارف السحب والدوائر «شنتمانى» (لوحة 743) والعنصر الرئيسى للزخرفة فيها يتكون من ثلاث دوائر على هيئة مثلث وخطين متعرجين فى تكوين مرتب وتكرار.

د ـ سجاجيد عشاق طراز ترانسلفانيا:

وهذا النمط من السجاجيد كان أكثر الأنواع انتشاراً وذيوعاً فى ترانسلفانيا (لوحات: 740، 764) «براسوف حالياً» حيث وجدت أعداد كبيرة منه فى كنائسها، الأمر الذى جعله ينسب إلى منطقة شهرته وليس إلى منطقة صناعته. وتتنوع تصميمات هذا النوع من السجاجيد: فمنها سجاجيد للصلاة ذات العقد الواحد وذات العقد المزدوج.

٢ ـ برجامة:

تعد مدينة برجامة مركزاً عريقاً من مراكز صناعة السجاد (لوحة 746) إذ كانت تنتج سجاداً يرجع إلى القرن السادس عشر وارتبط تصميمه ارتباطاً وثيقاً بتصميمات السجاجيد التركية المبكرة التى تعود إلى القرن الخامس عشر والتى يغلب عليها

(١) زكى محمد حسن: معرض السجاد التركى بدار الآثار العربية سنة ١٩٤٤ ص ص ٢٨٧ـ ٢٨٨.
د. حسن الباشا: فن النهضة وتأثره بالفنون الإسلامية. (دار الآثار العربية سنة ١٩٩٠) ص ٢٨.

(٢) زكى محمد حسن: معرض السجاد التركى، ص ٢٨٦، فنون الإسلام. ص ٤٢٠،

(٣) Harris: op. cit. P.68, Yetkin, (Serare) Historical Turkish Carpets. Istanbul. 1981 pp.73, 75.

استخدام الوحدات الهندسية التى اشتهرت بها السجاجيد السلجوقية واستمر حتى القرن التاسع عشر وقد أمدنا هذا الاقليم بسجاجيد تنوعت تصميماتها واستخداماتها وأهمها سجاجيد التعليق: (لوحة: 746). وتعود إلى القرن السادس عشر ويتضح فيها استمرار أسلوب زخارف عشاق حسب طراز هولباين ذلك أن أسلوب التصميم اعتمد أساساً على الأسس الأولية للتقاليد السلجوقية التى تتمثل فى الأشكال الهندسية متعددة الأضلاع والأشكال النجمية ثمانية النقاط.

وكانت الفتاة التركية تنسج سجادة من هذا النوع لتقدمها إلى عريسها عند الزواج ومن ثم كان يتضح فى تصميمها روح التفاؤل حيث يزين ساحتها الزهور المتنوعة فى تصميم يتسم بالحيوية.

والجدير بالذكر أن هذا النوع من السجاجيد أنتج فى اقليم برجامة وكورديز فقط والأخيرة كانت أكثر إنتاجاً وشهرة من الأولى.

٣ - كورديز:

مدينة هامة اشتهرت بصناعة السجاد (لوحات: 747، 760) وبخاصة سجاجيد الصلاة منذ القرن الثامن عشر وظلت من أهم مراكز الإنتاج فى آسيا الصغرى حتى نهاية القرن التاسع عشر.

وتتميز سجاجيد كورديز بأن التصميم العام موحد ذلك أن كلها تخضع لتقسيم واحد يقوم على مساحة وسطى يشغلها عقد أو تصميم لعقد مزدوج بالإضافة إلى وجود حشوتين تحددان ساحة السجادة من أعلى ومن أسفل وقد انفردت سجاجيد كورديز بهذا التصميم دون غيرها من أنواع السجاجيد الأخرى.

وقد أمدنا اقليم كورديز بأفضل الأمثلة التركية من سجاجيد الصلاة (لوحة 760) على الإطلاق وقد تميزت برسم محرابها مرتفعاً على هيئة مثلث متساوى الضلعين فى استطالة.

وفى الأمثلة المبكرة التى ترجع إلى القرن الثامن عشر نجد أن عقد المحراب يكتنفه شكل عمودين[١] أما السجاجيد الأقرب عهداً فنرى الأعمدة تتلاشى على نحو مزهر تحيط بجوانب المحراب وفى كثير من الأمثلة يزين عقد المحراب وحدة نباتية مزهرة تمثل فى الغالب شكل ثريا أو مشكاة.

واشتهرت كورديز أيضاً بسجاجيد التعليق ويتمثل فيها كثير من الخصائص السابقة باستثناء شكل العقد المزدوج الذى يحول ساحة السجادة إلى شكل سداسى.

واشتهرت كذلك بسجاجيد العرائس (لوحة 747) التى انفردت بتصميمها لشكل الكنار الذى يتميز بتقسيمه إلى مثلثات متجاورة وفى أوضاع متبادلة.

وتميزت سجاجيد كورديز بصفة عامة بزخرفتها بعناصر متنوعة ومبتكرة رسمها الفنان بشكل محور وباشتمالها على وحدات زخرفية مستمدة من الزهور مثل القرنفل واللاله والزنبق والسنبل البرى، ومن الثمار مثل التفاح والرمان ممثلة فى وحدات بطريقة رائعة.

وتميزت سجاجيد كورديز بألوانها الجميلة حيث استخدم فيها اللون الأزرق والأحمر بدرجاته والأصفر والأخضر والبنى والأسود.

(١) Eitand: op. cit. p. 97; Harris: op. cit., p.67.

**٤ - قوله:**

انتج اقليم قوله سجاجيد (لوحات: 748، 761) أغلبها للصلاة، وهى ذات قيمة فنية عالية ونظراً لقرب اقليم قوله من اقليم كورديز ظهر كثير من التشابه فى إنتاجها من سجاجيد الصلاة الأمر الذى جعل التمييز بين النوعين يحتاج فى بعض الأحيان إلى مهارة وخبرة ولا سيما فى تمييز السجاجيد التى تعود إلى بداية القرن الثامن عشر.

وسجاجيد قوله تميزت بالتنوع فى التصميمات التى نتج منها ثلاثة أنواع:

أ - سجاجيد الصلاة (لوحة 761):

وقد تميزت ببساطة محاريبها وتنوع عقودها، فتارة يكون العقد على شكل رأس مثلث، وأحياناً يكون للعقد خصرتان تبرزان فى استدارة لداخل المحراب.

ومن أهم الصفات المميزة لسجاجيد صلاة قوله أن العقد يرتكز على عمودين فقدا صفاتهما المعمارية فصارا كأنهما يتدليان من جانبى العقد بدلاً من أن يكونا دعامتين له، ويتدلى من مفتاح العقد شكل ثريا من زهور القرنفل واللاله وقد يتحول إلى نوع طويل مزهر. كما اختصت هذه السجاجيد بحشوة واحدة مستطيلة تعلو العقد أما الوانها فقد شاع فيها اللون الأصفر والأزرق والأحمر.

ب - سجاجيد التعليق:

هذا النوع يتضح فيه المقدرة الفائقة على التنوع والابتكار فاحياناً تنقسم ساحتها بواسطة أوراق عريضة مسننة تتصل معاً فى مرونة مكونة خطوطاً رأسية متموجة وأحياناً تقسم ساحة السجادة عن طريق خط رفيع يتخذ شكل زجزاج ويربط بين التقسيمات زهور مختلفة الأشكال والأحجام.

وتميزت هذه السجاجيد بألوانها الداكنة إذ استخدم اللون الأزرق الداكن والأحمر القرمزى المركز.

**٥ - لاذق:**

تميزت سجاجيد لاذق (لوحة 762)، بسجاجيد صلاة اتصفت بدقة الصنع ورقة الذوق وبهاء الألوان. وترجع بدايات هذه السجاجيد إلى أوائل القرن الثامن عشر، وقد حظى هذا الاقليم بإنتاجه للعديد من سجاجيد الصلاة المؤرخة والمحفوظة بالمتاحف والتى تشهد بأن النصف الثانى من القرن الثامن عشر يمثل قمة ازدهار وإنتاج هذا النوع من السجاجيد.

وسجاجيد صلاة لاذق تمتاز باشتمالها على حشوة عريضة تشغل ثلث ساحة المحراب تقريباً مزدانة بأشكال تنبثق من قممها الخارجية والداخلية سيقان طويلة تحمل زهور لاله محورة. ومن خلال دراسة هذه السجاجيد يمكن تقسيم تصميماتها إلى ثلاثة أنواع:

أ - تصميم يتضح فيه عقد المحراب على هيئة مدرج وساحته خالية من الزخارف وقد تكون الحشوة المميزة لهذه السجاجيد أعلى المحراب أو أسفله، وقد يشغل ساحة المحراب عناصر نباتية.

ب - تصميم يشتمل على ثلاثة عقود مدببة (عقد ثلاثى) وفى أغلب الأحيان تكون ساحة المحراب خالية من الزخارف.

جـ - تصميم يشتمل على محراب يشبه التصميم الأول ولكن بعقد واحد مزدوج أو يشبه التصميم الثانى ثلاثى العقود وعلى الجانبين شكل عمودين زخرفيين.

ومما هو جدير بالذكر أن تصميم العقد الثلاثى على سجاجيد صلاة لاذق أوجد

بعض التشابه الذى ربط بينهما وبين سجاجيد الصلاة ثلاثية العقود ذات الأعمدة المتعددة التى ترجع إلى طراز ترانسلفانيا والتى ظلت إلى وقت قريب تنسب بطريق الخطأ إلى لاذق[١]، أما ألوان لاذق فنراها ناصعة ويغلب عليها الأحمر والأزرق والأصفر البرتقالى.

٦ ـ ميلاس:

تعد مدينة ميلاس من المراكز الهامة التى اكتسبت شهرة واسعة فى إنتاج سجاجيد متميزة (لوحات 749، 763) لها سمات خاصة تنفرد بها وتجعل من السهل التعرف عليها وهى تشكل ركناً أساسياً هاماً فى فن صناعة السجاد بتركيا منذ القرن الثامن عشر ويمكن تصنيفها وفق تصميماتها وأسلوب زخرفتها إلى نوعين:

أ ـ سجاجيد صلاة ب ـ سجاجيد ذات تصميم متنوع

أ ـ سجاجيد الصلاة: (لوحة 763)

تميزت بعقد محرابها ذى الشكل المعين وبصغر حجم المحراب الذى احتل أقل من ثلث مساحة السجادة بينما حظى الكنار بالجزء الأكبر ويحيط بجوانب المحراب زهور محورة ذات شكل هندسى ويبدو المحراب وعقده كأنهما ماسات متلألئة وقد انفردت سجاجيد صلاة ميلاس بهذا التصميم دون باقى سجاجيد الصلاة التركية.

ب ـ سجاجيد ميلاس ذات التصميم المتنوع:

وتعد من أجمل وأندر السجاجيد التركية، ولم يعرف منها إلا نماذج قليلة (لوحة 749) وترجع إلى القرن الثامن عشر.

وتميزت هذه السجاجيد بتصميماتها المتنوعة وثرائها الزخرفى الذى تبدو معه ساحة السجادة يتوسطها مستطيل أو مربعان يعلو أحدهما الآخر أو شكل عقد مزدوج.

وقد تميزت سجاجيد ميلاس بألوانها المبهجة المفعمة بالحيوية ويسيطر اللون الأحمر على ساحة سجاجيد ميلاس بصفة عامة كما استخدم اللون الأصفر المشرب بالحمرة واللون الأزرق والأخضر والبنفسجى والأبيض.

واستخدم فى صناعتها الصوف الجيد فى النسيج وعمل العقد وهى فى العادة غير محكمة العقد إلى حد ما وتراوح عدد العقد بين ٩٦ و٧٢ عقدة فى البوصة المربعة.

٧ ـ قيرشهر:

يرجع تاريخ صناعة السجاد فى اقليم قيرشهر إلى القرن السابع عشر، إلا أن هذه الصناعة لم تبلغ أوج نضجها إلا فى القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر (لوحة 766).

والجدير بالذكر أن معظم ما أنتجه هذا الاقليم كانت سجاجيد صلاة، بالإضافة إلى أنواع أخرى صنفت طبقاً لأسلوب التصميم وأسلوب الاستخدام ومنها سجاجيد لتزيين الممشى أو الممر وسجاجيد قيرشهر مزارلك.

٨ ـ سجاجيد القصر العثمانى:

فى منتصف القرن السادس عشر، ظهر إلى جانب سجاجيد عشاق، نوع آخر من السجاجيد العثمانية عرف بإسم سجاجيد القصر العثمانى (لوحة 750) أو (سجاجيد السراى)، ولم يكن إنتاج هذا السجاد نتيجة لتطور طراز معين، ولكنه ظهر فجأة لفترة

(١) Italy, (The International Journal of Oriental Carpets and Textiles). vol. 7. No.4. P.19.

محدودة انتهت عند بدايات القرن السابع عشر.

ومن المحتمل أن الغزو العثمانى لتبريز عام ١٥١٤م والقاهرة ١٥١٧م كان لهما أثر كبير فى ظهور هذا النوع من السجاد، فقد كان من نتائج هذين الحدثين تأثر نسج السجاد التركى بأسلوب جديد بدأ مع ظهور هذه السجاجيد.

وتعد سجاجيد القصر العثمانى هى الوحيدة من بين أنواع السجاد التركى التى ظلت خارج الإطار التقليدى المعروف، فهى تمثل نوعاً يختلف تماماً عن السجاجيد الأناضولية من حيث أسلوب الصناعة والتصميمات العديدة التى أظهرت صناعة امتزجت فيها الأساليب المملوكية والأناضولية والإيرانية[١]. وقد استخدم فيها العقدة الفارسية (سينا) (لوحة 721) على عكس ما اتبع فى صناعة السجاجيد التركية التى استخدمت فيها عقدة (جورديز). وقد ساعد استخدام العقدة الفارسية على تنفيذ التصميمات بشكل دقيق ورقيق وربما صنعت باكورة تلك السجاجيد خارج الأناضول حيث كانت العقدة التركية تستخدم بشكل شامل فى بلاد الأناضول، ومن المعروف أن البواكير الأولى لهذه السجاجيد تم نسجها فى القاهرة على أنوال مملوكية (لوحات: 754 و755) إذ كانت القاهرة من المدن التى اشتهرت بصناعة السجاد وقد أشار الرحالة الأوربيون الذين زاروا مصر فى نهاية حكم المماليك وبداية الحكم التركى إلى وجود مصانع لنسج السجاد بالقاهرة ويشهد بذلك أن الخيوط المستخدمة فى عملية النسج كانت وفق أسلوب الصناعة المتبع فى مصر، حيث كان أسلوب الغزل يأخذ اتجاه عقرب الساعة، فضلاً عن استخدام العناصر الزخرفية والألوان الخاصة بالسجاجيد المملوكية.

وقد تميز السجاد المملوكى فى مصر بالألوان الفاتحة التى تصل درجاتها من اللون الأحمر والأخضر والأزرق إلى حد الشحوب وتلك الألوان كان لها تأثير واضح على فن صناعة سجاد القصر العثمانى.

**ومن نماذج السجاجيد المملوكية سجادة من القرن العاشر الهجرى (١٦م):**

وهذا النوع من السجاد (لوحة 754 و755) اختلف العلماء فى نسبته ما بين دمشق ومراكش وآسيا الصغرى، ولكن الراجح أنه من صناعة مصر: وذلك بناء على أن زخارفه الهندسية تشبه زخارف الفسيفساء الرخامية وجلود الكتب التى ترجع إلى عصر المماليك، كما أنه ورد فى كتب الرحالة الأوروبيين الذين زاروا مصر فى أواخر العصر المملوكى وبداية العصر التركى أنه كان بالقاهرة مصانع للسجاد. وفضلاً عن ذلك فمن المعروف أن بعض صناع السجاد نقلوا من مصر إلى استانبول. وتتألف زخارف هذا النوع من السجاد من سرة كبيرة فى وسط ساحة السجادة على هيئة شكل هندسى مضلع، وفى أركان الساحة شكل مصغر لسرة من نفس النوع تقريباً، وبين الإطار والسرة أشكال هندسية مختلفة، وكل هذه المناطق مملوءة برسوم هندسية أصغر وأشكال نباتية شديدة التحوير بحيث تصبح أقرب إلى الأشكال الهندسية.

---

(١) أوقطاى أصلان آبا: فنون الترك وعمائرهم، ترجمة أحمد محمد عيسى ١٩٨٧م. ص٢٨٠، ٢٨١.

ويحف بالسجادة مجموعة من الإطارات تتكون عادة من إطار أوسط كبير وحوله إطارات أصغر قد تكون اثنين فى كل جانب، ويضم الإطار الكبير مناطق. وكل الإطارات تشتمل على زخارف نباتية محورة أحياناً إلى أشكال هندسية. ويمتاز هذا السجاد بأن أرضيته حمراء مع استخدام اللون الأخضر الناصع وقليل من اللون الأزرق سواء فى الساحة أو الإطار، كما أن صوف السجادة من النوع اللامع والسداة من الحرير وربما صنعت السجادة من الحرير. وقد ظهر هذا النوع من السجاد فى لوحات فنانى أوروبا منذ نهاية القرن الخامس عشر.

وتصميمات سجاد القصر كانت تتم عن طريق عمل نماذج لتكويناتها الزخرفية التى يعدها فنانو القصر العثمانى الذين أظهروا براعة فى عمل نماذج لتصميمات متنوعة تتكون من عناصر زخرفية مزهرة برسوم الأوراق الملتوية والمدببة فى شكل رمحى مع المراوح النخيلية، وكلها رسمت بالأسلوب الطبيعى المستمد من فن البلاط العثمانى.

ومنذ منتصف القرن السادس عشر أخذت المصانع تنتج للقصور العثمانية سجاجيد صلاة فاخرة، تعد أروع ما أنتج من سجاجيد القصر العثمانى وقد بلغت ذروة النجاح وبخاصة المصنوعة من خيوط الحرير ويتخلل نسيجها المعقود خيوط الفضة المذهبة، وهذه السجاجيد عرفت باسم هيرك Herek وهو اسم أحد مراكز صناعة السجاد فى تركيا التى يختلف إنتاجها عن تقاليد الأناضول، وتقع مصانع هذا السجاد فى الجزء الغربى الذى اشتهر بوجود مصانع خاصة بالقصر العثمانى تنتج سجاداً وفق الأوامر السلطانية التى تحدد الضوابط المطلوبة فى النسيج ظهر فيه مزيج من التأثيرات المصرية والعثمانية والصفوية.

ومن المرجح أن استيلاء العثمانيين على كل من مصر وإيران كان له أكبر الأثر فى تطور صناعة السجاد ومن المعروف أن العمالة المصرية والعثمانية فى استانبول اشتركت فى صناعة هذا النوع من سجاجيد الصلاة الذى أعدت نماذجه وتصميماته فى أصفهان، ومن ثم أنتج هذا النوع من السجاد الحريرى الذى تميز بزخارف تعتمد على خطوط ذات طابع إيرانى أسلوباً زخرفياً قريباً من أصوله الطبيعية ولكن فى هيئة متكلفة.

واختصت هذه السجاجيد بألوانها الهادئة ذات الدرجات الفاتحة من البنى والأصفر البرتقالى والأزرق والأحمر والأخضر.

وقد استخدمت فى سجاجيد القصر العثمانى أكثر الخيوط رقة ونعومة من صوف عالى الجودة.

## السجاد القوقازى

اشتهرت بلاد القوقاز منذ قرون عديدة بنسج السجاد (لوحة: 751 - 753) وكانت القبائل الرحل تقوم بنسج نوع نادر من السجاجيد يرجع إلى القرنين (١٠، ١١ هـ/ ١٦، ١٧ م).

ولعل من أهم هذه السجاجيد ما ينسب أحياناً إلى أرمينيا وأحياناً إلى كوبا جنوب شرقى القوقاز، وتميزت هذه الأنواع بتصميم رئيسى يتمثل فى أشكال معينات من أوراق الشجر الكبيرة والمحورة والمراوح النخيلية ورسوم حيوانات خرافية فى أسلوب تخطيطى وذى زوايا، وقد عرفت هذه السجاجيد أيضاً باسم سجاجيد التنين، حيث

تمثل شكل تنين أو العراك بين التنين والعنقاء[1] (لوحة 751).

والملاحظ أن زخارف هذه السجاجيد تشبه إلى حد كبير زخارف السجاجيد الإيرانية التى أنتجت فى عصر الشاه عباس ولا سيما السجاجيد التى اشتهرت بزخارف الزهريات.

والجدير بالذكر أن رسوم الحيوانات تبدو أقل تحويراً فى السجاجيد التى صنعت من هذا النوع فى القرن (١٠ هـ/١٦ م).

وأقدم الأمثلة وأشهرها سجادة كانت محفوظة بالقسم الإسلامى بمتحف برلين ويتضح فيها رسوم التنين والعنقاء مرتبة فى تقابل وتماثل.

وفى القرن (١١ هـ/١٧ م) أصبح رسم التنين أكثر تحويراً بحيث بعد تماماً عن شكله الطبيعى.

وفى سجاجيد القرنين (١٢، ١٣ هـ/١٨، ١٩ م) تم تقسيم سجاجيد القوقاز إلى عدة أنواع وفق مراكز إنتاجها ومن أهم هذه الأنواع:

**سجاجيد كازاك:**

وعرفت أيضاً باسم سجاجيد داغستان وهو اسم تجارى وكان يصنع هذا النوع (لوحة 753) فى الجزء الجنوبى الغربى من القوقاز وتمتاز هذه السجاجيد بزخارفها الكبيرة وألوانها الناصعة وبسمكها ومعظمها كان صغير الحجم.

**سجاجيد شروان وكوبا:**

وتصنع فى الجزء الشرقى من القوقاز (لوحة 752) وتميزت بدقة صناعتها ووبرتها القصيرة اللامعة وكثرة موضوعاتها الزخرفية النباتية التى تشبه ما نراه فى السجاجيد الإيرانية، كما نجد رسوم الطيور المحورة تحويراً شديداً وأحياناً يزين الكنار زخارف شبه كتابية.

والجدير بالذكر أن هناك أنواعاً من السجاجيد التى كانت تصنع فى شرق القوقاز ولا سيما فى كوبا ودربند حيث موطن الأبسطة الملساء الخالية من الوبرة ويعرف باسم سوماك ويشبه الكليم فى نسجه، ومن أمثلة هذا النوع سجاجيد تعرف باسم سيله Silé وتمتاز برسومها الكبيرة وأشكالها الزخرفية التى تشبه حرف S الافرنكى فى تكرار منتظم[2].

## السجاد الأندلسى

أقدم ما وصل إلينا من السجاجيد الأندلسية يرجع إلى القرن ( ٨هـ/ ١٤م) ومنه النوع المعروف باسم سجاجيد «السيناجوج»، وأقدم الأمثلة المعروفة من هذا النوع سجادة كانت محفوظة فى القسم الإسلامى تشبه زخارفها الشماعد يعلوها رسم بناء تحتل ساحة السجادة فى تكرار منتظم أما الكنار فتميز بزخرفته من الحروف الكوفية.

ويرجع إلى القرن (٩ هـ/١٥ م) بعض أنواع السجاجيد الاسبانية عليها رنوك أو شارات لعائلات الأمراء والنبلاء بحيث يمكن معرفة تاريخ هذه السجاجيد وأسماء الأسرات التى نسجت لها، وتتميز هذه السجاجيد برسوم هندسية مثمنة تملأ ساحة السجادة

(١) زكى محمد حسن: فنون الإسلام، ص ٤٣١.

(٢) المرجع نفسه ص ٤٣٤.

وتضم رسوماً آدمية وطيوراً وحيوانات محورة عن الطبيعة، ونرى مثل هذه الزخارف فى الكنار مضافاً إليها زخارف من أشكال كتابية كوفية[1].

وهناك نوع آخر من السجاجيد الأندلسية التى ترجع إلى القرن (٩ هـ/١٥ م) يمتاز بزخرفة هندسية من مثمنات تضم أشكال نجوم متعددة الأطراف، وتذكرنا هذه السجاجيد بزخارف سجاجيد عشاق حسب طراز هولباين.

أما السجاجيد الأندلسية التى ترجع إلى القرن (١٠ هـ/١٦ م) فتميزت بعناصرها الزخرفية الغربية فى بعض الأمثلة وفى البعض الآخر نجد بعض التأثيرات التركية.

(١) زكي محمد حسن: فنون الإسلام. ص ٤٣٧.

# سجاجيد الصلاة(*)

﴿أَقِمِ الصَّلَوٰةَ لِدُلُوكِ الشَّمْسِ إِلَىٰ غَسَقِ اللَّيْلِ وَقُرْءَانَ الْفَجْرِ إِنَّ قُرْءَانَ الْفَجْرِ كَانَ مَشْهُودًا ﴿٧٨﴾ وَمِنَ اللَّيْلِ فَتَهَجَّدْ بِهِۦ نَافِلَةً لَّكَ عَسَىٰٓ أَن يَبْعَثَكَ رَبُّكَ مَقَامًا مَّحْمُودًا﴾ [الإسراء:٧٨].

صدق الله العظيم

بهذه الآية وبغيرها من الآيات الكريمة المتصلة بالصلاة، اعتاد بعض صناع السجاد أن يزينوا إنتاجهم من سجاجيد الصلاة (لوحات: 756 ـ 766) على سبيل التبرك ونظراً لملاءمتها للغرض الذى صنعت من أجله.

وقد حظيت سجاجيد الصلاة بعناية خاصة وذلك لأنها تختص أساساً بالصلاة. والصلاة عماد الدين من أقامها فقد اقام الدين ومن تركها فقد هدم الدين.. وهى من علامات الإيمان.. قال الله تعالى:

﴿الَّذِينَ إِن مَّكَّنَّاهُمْ فِي الْأَرْضِ أَقَامُوا الصَّلَوٰةَ وَءَاتَوُا الزَّكَوٰةَ وَأَمَرُوا بِالْمَعْرُوفِ وَنَهَوْا عَنِ الْمُنكَرِ وَلِلَّهِ عَاقِبَةُ الْأُمُورِ﴾ [الحج:٤١]. وقال جل شأنه: ﴿قُل لِّعِبَادِيَ الَّذِينَ ءَامَنُوا يُقِيمُوا الصَّلَوٰةَ وَيُنفِقُوا مِمَّا رَزَقْنَاهُمْ سِرًّا وَعَلَانِيَةً مِّن قَبْلِ أَن يَأْتِيَ يَوْمٌ لَّا بَيْعٌ فِيهِ وَلَا خِلَالٌ﴾ [ابراهيم:٣١].

ونظراً لأهمية الصلاة وشرفها فقد فرضت حين عرج بالنبى ـ ﷺ ـ إلى السموات العلا عند سدرة المنتهى وجعلت على المؤمنين كتاباً موقوتاً وأمروا بالمحافظة عليها، وإقامتها فى أوقاتها، وحذروا من تضييعها أو إهمالها أو السهو عنها أو الانشغال بالمصالح المادية عن أدائها.. ولا تسقط الصلاة عن المسلم البالغ العاقل ولو كان مريضاً أو على سفر أو فى حرب..

واشترط ـ فيما اشترط لصحة الصلاة ـ طهارة المكان الذى تقام فيه.. ومن ثم لجأ المسلمون إلى اتخاذ سجاجيد الصلاة ليضمنوا طهارة المكان.. ويتجنبوا الأذى أينما اقاموا الصلاة.

ويحتفظ المسلمون ـ عادة ـ بسجاجيد الصلاة فى بيوتهم.. ويحملونها معهم أثناء سفرهم، ويفرشونها إذا حانت الصلاة.. ويقيمون عليها صلاتهم مولين وجوههم نحو القبلة: أى شطر المسجد الحرام فى مكة المكرمة.

وليس من شك فى أن سجادة الصلاة قد عرفت منذ ظهور الإسلام وفرض الصلاة: إذ كان العربى يصلى أحياناً على خمرة كانت تعمل من سعف النخل وترمل بالخيوط، وقد

(*) مجلة «منبر الإسلام» السنة ٢٥، العدد ١٢، ذو الحجة ١٣٨٧هـ/٢٩ فبراير ١٩٦٨م.

أطلق عليها اسم السجادة. ثم صارت السجادة تصنع من مواد أخرى مختلفة مثل الحصير والنسيج بأنواعه.

وقد حظيت سجاجيد الصلاة بصفة خاصة بعناية فائقة وتفنن الصناع فى زخرفتها وتجميلها حتى احتلت مركزاً مرموقاً بين التحف الفنية الإسلامية.

وتحتل السجاجيد ذات الخمل أو ذات الوبر المعقود.. المرتبة الأولى بين أنواع السجاد من حيث القيمة والمستوى الفنى وهى تتميز بالمتانة وقوة الاحتمال وكذلك بالسمك النسبى الذى يهيىء للمصلى تجنب رطوبة الأرض، وتمكنه من البعد عن النجاسة التى يحتمل وجودها.

وتتميز السجاجيد الوبرية ذات الخمل أيضاً بحسن الملمس وهذه ميزة مهمة لأن من أركان الصلاة السجود لله - سبحانه وتعالى - خضوعاً وتذللاً.. ومواضع السجود من الإنسان هى الجبهة والأنف واليدان والركبتان والرجلان.. ومن السجود اشتق اسم السجادة الذى صار يطلق على السجاجيد الوبرية ذات الخمل بصفة خاصة.

ولقد أتاح السجاد الوبرى للصانع فرصة الاتقان والإجادة والتفنن سواء فى الصنعة أو الزخرفة حتى استطاع أن ينتج نماذج من السجاد يمكن أن تنافس أجمل تحف العالم على الإطلاق.

وترجع صناعة السجاد إلى أقدم العصور، وربما نشأت هذه الصناعة عند القبائل الرحل التى تعيش على رعى الأغنام والإبل والماعز.. ومن ثم تتوفر المادة الخام من الصوف اللازمة لصناعة السجاد، كما أنه من الملاحظ أن هذه القبائل الرحل فى أشد الحاجة إلى هذا النوع من الأثاث الذى يسهل حمله وتكثر فائدته. ولا تزال صناعة السجاد من أهم حرف قبائل الرعاة حتى اليوم.

وقد ازدهرت صناعة السجاد فى بلاد الإسلام وبخاصة منذ القرن التاسع الهجرى (١٥م) ومن ثم يعتبر فن السجاد من أحدث الفنون التطبيقية الإسلامية.

وانتشرت صناعة السجاد بصفة خاصة فى إيران، والأناضول وما حولهما: مثل وسط آسيا والقوقاز، ولو أنها عرفت أيضاً فى كافة أنحاء العالم الإسلامى مثل مصر وسورية وشمال أفريقية والأندلس والهند..

ويستخدم الصوف غالباً فى صناعة السجاد.. وربما استخدم الحرير فى بعض الأحيان وقد تكون السداة واللحمة (أى الخيوط الطولية والعرضية) من الصوف أو الكتان أو القطن، أما العقد فمن الصوف وربما من الحرير، وقد يضاف فى بعض الأنواع الفاخرة بعض خيوط الفضة أو الذهب.. وتلف العقد عادة حول خيوط السداة بحيث تكون أطراف العقد عند وجه السجادة. وقد عرف الصناع المسلمون أنواعاً مختلفة من العقد أهمها العقدة التركية وتسمى عقدة كورديز والعقدة الفارسية وتسمى عقدة سنه. وكلما كثر عدد العقد وزادت متانتها وشدة حبكها كلما ارتفعت قيمة السجادة.

وتتوقف جودة صوف السجاد على موطن القطيع ونوع الكلأ ومياه الشرب، وتزودنا القطعان التى تعيش فى مرتفعات القوقاز وإيران والتركستان والأناضول بأحسن أنواع الصوف، وأجود الصوف هو ما أخذ من الكتف وأردؤه ما أخذ من البطن والأرجل. وقد يستخدم الصوف بألوانه الأصلية، وقد يصبغ.. ومن الثابت أن الصباغة بالألوان الطبيعية القديمة من نباتية وعضوية أفضل

من استخدام الألوان الكيميائية الحديثة.. ويتوقف جمال الألوان بصفة عامة على مدى لمعان الصوف ونعومة ملمسه.

وصناعة السجاد ذات طابع منزلى، ومن ثم نجد أن بعض الأسر قد تخصصت فى هذه الصناعة، وتوارثتها جيلاً بعد جيل بحيث صار لكل منها أسلوبها الخاص بها.. سواء فى طريقة الصناعة أو فى الزخرفة.. ولم يمنع هذا بطبيعة الحال من انتقال التأثيرات أو من تطور الأساليب.

ويصنع السجاد لأغراض مختلفة: إذ قد يصنع ليكون بساطاً أو مفرشاً أو ستارة أو خرجاً أو سرجاً أو حقيبة أو غير ذلك، الا أن اكرم استعمال للسجادة عند المسلم هو كسجادة للصلاة.

وتعمل سجادة الصلاة عادة لتكفى فرداً واحداً، ولذلك كان طولها عادة نحو مترين وعرضها أكثر قليلاً من المتر، ولو أن بعض سجاجيد الصلاة كانت تصنع لتسع أفراد الأسرة ليصلوا عليها جماعة على هيئة صف، ومن ثم كان يراعى أن يكون عرضها أطول من طولها وتعرف هذه السجاجيد باسم سجاجيد الصف (لوحة 765).

وتنفرد سجاجيد الصلاة بأسلوب معين من الرسوم والزخارف: إذ تتألف زخرفتها بصفة عامة من رسم محراب يحف به مجموعة من الإطارات على هيئة مستطيلات متداخلة.. ويتألف المحراب من عقد وجانبين وربما زاد عدد المحارب أو العقود إلى ثلاثة عقود أو أكثر متجاورة، والشائع أن يكون العدد فردياً، وربما وجد محرابان متقابلان.

ويختلف شكل العقد من سجادة إلى أخرى (لوحات 756 و757)، فقد يكون مقوساً أو مدبباً أو غير ذلك.. وقد تكون زاوية العقد حادة أو منفرجة، وقد يكون المحراب منبسطاً فى أعلاه.

وربما ارتكز العقد على عمودين فى الجانبين أو على أكثر من ذلك وقد ينفصل العمودان عن العقد من أعلى أو عن أرضية المحراب من أسفل، وقد يبدوان كأنهما شريطان أو شمعتان.

وقد يتدلى من مفتاح العقد أو أعلاه مشكاة أو إناء زهور أو إبريق أو غير ذلك (لوحة 760).

وربما وجد أعلى المحراب وأسفله شريط زخرفى يمتد أفقياً بعرض السجادة، وقد يقتصر على شريط واحد فى أعلى المحراب.

ويحف بالمحراب عدد من الإطارات المتداخلة توازى جوانبها جوانب السجادة المستطيلة الشكل، وتتألف بعض هذه الإطارات من أشرطة عريضة.. وبعضها الآخر من أشرطة ضيقة وربما كان الشريط العريض يحف به شريطان ضيقان.

ويكسو السجادة زخارف من أنواع مختلفة: نباتية وهندسية وكتابية.. فضلاً عن رسوم أخرى. وتنسق جميعها داخل أجزاء السجادة.. من أشرطة وعقد وإطارات كما توجد فى أغلب الأحيان فى أرضية السجادة نفسها.. أو ساحة المحراب..

ومن الملاحظ أن زخارف سجاجيد الصلاة خالية من رسوم الكائنات الحية، وهذا يتفق مع تحريم استخدام رسوم الكائنات الحية فى الأمور الدينية..

ومما يسترعى الانتباه أن كثيراً من الزخارف التى تزين سجاجيد الصلاة ذات علاقة بهذه الفريضة وطقوسها، وربما قصد منها تذكير المصلى ببعض أمور دينه

ووعظه: فمثلاً المحراب الذى يمثل الوحدة الزخرفية الرئيسية فى السجادة إنما يرمز - بأجزائه المختلفة إلى محراب المسجد الذى يعين القبلة التى يجب أن يولى جميع المسلمين وجوههم شطرها أثناء الصلاة - أى نحو المسجد الحرام فى مكة المكرمة - ومن ثم فإن السجادة تفرش بحيث تتجه محرابها نحو القبلة.

بل ان المحراب وما يحف به من أشرطة ربما قصد منه تمثيل مسجد.. إذ انه قد يرسم مدخل فى وسط جانب الإطار الأسفل، وأحياناً نجد فى هذا المدخل رسم مبنى ربما يرمز إلى المسجد نفسه.

ومن الملاحظ أن بعض الزخارف التى تحف بالمحراب من أعلاه تشبه رسوم بلاطات الخزف أو قطع الرخام الملون التى جرت العادة أن تزخرف بها عقود المحاريب فى المساجد.

وتشتمل بعض السجاجيد أحياناً على رسوم أباريق. وقد يكون الإبريق متدلياً من أعلى المحراب بدلاً من المشكاة، وقد يكون وحدة زخرفية تتكرر فوق السجادة.. ومن الواضح أن الإبريق يرمز إلى الوضوء بالماء الذى يجب أن يؤديه كل مسلم قبل صلاته.. يقول الله تعالى:

﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِذَا قُمۡتُمۡ إِلَى ٱلصَّلَوٰةِ فَٱغۡسِلُواْ وُجُوهَكُمۡ وَأَيۡدِيَكُمۡ إِلَى ٱلۡمَرَافِقِ وَٱمۡسَحُواْ بِرُءُوسِكُمۡ وَأَرۡجُلَكُمۡ إِلَى ٱلۡكَعۡبَيۡنِۚ وَإِن كُنتُمۡ جُنُبٗا فَٱطَّهَّرُواْۚ﴾.

وربما شاعت لنفس الغرض رسوم السحب على السجاجيد: ذلك أنها ربما ترمز إلى الماء الطهور وإلى التطهر.. يقول الله - سبحانه وتعالى -:

﴿وَيُنَزِّلُ عَلَيۡكُم مِّنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءٗ لِّيُطَهِّرَكُم بِهِۦ﴾.

وتشتمل بعض سجاجيد الصلاة على رسوم مبان ذات قباب وتظللها الأشجار، ويعتقد البعض أنها تمثل أضرحة، وأن هذه السجاجيد - لذلك - ذات صلة بالمقابر، ومن ثم يطلق عليها اسم «مزار لك». وربما قصد من رسم الأضرحة والمقابر تذكير المصلى بالموت: مصير كل حى، وحثه على أن يصلى صلاة مودع للحياة ومقبل على الموت فيطمئن فى صلاته، ولا يشغل باله بأمور الدنيا.. وقد نقش عمر بن الخطاب على خاتمه: «كفى بالموت واعظاً يا عمر».

ومما يلفت النظر اشتمال بعض سجاجيد الصلاة على رسم موائد عليها آنية مختلفة الأشكال وهذا رسم غير متناسب لسجاجيد الصلاة إلا إذا كان المقصود منه تبشير المصلين بجزائهم فى الجنة يوم القيامة حين يطاف عليهم بآنية من فضة وأكواب كانت قوارير، وحين يشربون من كأس كان مزاجها كافوراً.

غير أن معظم زخارف السجاجيد يتألف من زخارف مستمدة من عالم النبات بما فيه من أشجار وأزهار وأوراق وثمار وعروق.. إلا أنه يلاحظ أن هذه الرسوم قد حورت أشكالها بحيث صار من المتعذر فى كثير من الأحيان الربط بين الرسم وبين النبات الذى استمد منه.. بل ان كثيراً منها صار أقرب إلى الرسوم الهندسية التى شاعت هى الأخرى فى زخرفة سجاجيد الصلاة.

ومما له مغزاه أن الكروم وأعنابها وأوراقها لم تنتشر فى زخرفة سجاجيد الصلاة وربما يرجع ذلك إلى صلة الكروم بالخمر التى حرم شربها.

وبالإضافة إلى هذه الزخارف اشتملت بعض سجاجيد الصلاة (لوحة 758) على كتابات نسخية وكوفية.. وتتضمن هذه الكتابات فى كثير من الأحيان آيات قرآنية كريمة تتصل بالصلاة وآيات كريمة أخرى مثل آية الكرسى، وكذلك عبارات دينية وأدعية مختلفة. والمؤكد أن سجاجيد الصلاة التى تشتمل على آيات قرآنية قد صنعت بقصد التبرك والتزين فقط وليس للفرش.

سجادة صلاة من الحرير بمتحف الجزيرة بالقاهرة من شمال غرب إيران القرن العاشر الهجرى ( ١٦م):

كانت هذه السجادة (لوحة 758) فى مجموعة السيدة بارا فينتشينى، ثم نقلت إلى مجموعة يوسف كمال، وتعتبر نموذجاً لسجاجيد الصلاة التى كانت تصنع فى جنوب غرب إيران وخاصة تبريز، وهى من الحرير ومحلاة بخيوط من الفضة. وتشتمل ساحتها على شكل عقد يمثل محراباً، وداخله زخرفة من عروق نباتية تمثل أشكالاً دائرية متداخلة على أرضية نباتية، ويخرج من نهاياتها أنصاف مراوح نخيلية. وما حول العقد مقسم إلى مناطق تشتمل على كتابات وللسجادة كنار يشتمل على ثلاثة أشرطة بها كتابات وتتميز هذه السجادة بكثرة الكتابات المدونة بأنواع مختلفة من الخطوط: منها الفارسى والثلث والكوفى المربع. ومن ذلك مثلاً فى الركنين العلويين من السجادة كتابتان بالخط الكوفى المربع نص كل منهما: «وما توفيقى إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب». وفى الشريط الخارجى من الكنار كتابة بالخط الفارسى نصها: ﴿ءَامَنَ ٱلرَّسُولُ بِمَآ أُنزِلَ إِلَيۡهِ مِن رَّبِّهِۦ وَٱلۡمُؤۡمِنُونَۚ كُلٌّ ءَامَنَ بِٱللَّهِ وَمَلَٰٓئِكَتِهِۦ وَكُتُبِهِۦ وَرُسُلِهِۦ لَا نُفَرِّقُ بَيۡنَ أَحَدٖ مِّن رُّسُلِهِۦۚ وَقَالُواْ سَمِعۡنَا وَأَطَعۡنَاۖ غُفۡرَانَكَ رَبَّنَا وَإِلَيۡكَ ٱلۡمَصِيرُ ﴿٢٨٥﴾ لَا يُكَلِّفُ ٱللَّهُ نَفۡسًا إِلَّا وُسۡعَهَاۚ لَهَا مَا كَسَبَتۡ وَعَلَيۡهَا مَا ٱكۡتَسَبَتۡۗ رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذۡنَآ إِن نَّسِينَآ أَوۡ أَخۡطَأۡنَاۚ رَبَّنَا وَلَا تَحۡمِلۡ عَلَيۡنَآ إِصۡرٗا كَمَا حَمَلۡتَهُۥ عَلَى ٱلَّذِينَ مِن قَبۡلِنَاۚ رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلۡنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِۦۖ وَٱعۡفُ عَنَّا وَٱغۡفِرۡ لَنَا وَٱرۡحَمۡنَآۚ أَنتَ مَوۡلَىٰنَا فَٱنصُرۡنَا عَلَى ٱلۡقَوۡمِ ٱلۡكَٰفِرِينَ﴾ [البقرة: ٢٨٥ - ٢٥٥].

وفى الشريط الأوسط من الكنار آية الكرسى بخط ثلث تركيب رفيع ممطوط القوائم ونصها: ﴿ٱللَّهُ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ٱلۡحَيُّ ٱلۡقَيُّومُۚ لَا تَأۡخُذُهُۥ سِنَةٞ وَلَا نَوۡمٞۚ لَّهُۥ مَا فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَا فِي ٱلۡأَرۡضِۗ مَن ذَا ٱلَّذِي يَشۡفَعُ عِندَهُۥٓ إِلَّا بِإِذۡنِهِۦۚ يَعۡلَمُ مَا بَيۡنَ أَيۡدِيهِمۡ وَمَا خَلۡفَهُمۡۖ وَلَا يُحِيطُونَ بِشَيۡءٖ مِّنۡ عِلۡمِهِۦٓ إِلَّا بِمَا شَآءَۚ وَسِعَ كُرۡسِيُّهُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضَۖ وَلَا يَـُٔودُهُۥ حِفۡظُهُمَاۚ وَهُوَ ٱلۡعَلِيُّ ٱلۡعَظِيمُ﴾ [سورة البقرة، الآية: ٢٥٥].

وفى الشريط الداخلى من الكنار بخط التعليق كتابة نصها: ﴿أَقِمِ ٱلصَّلَوٰةَ لِدُلُوكِ ٱلشَّمۡسِ إِلَىٰ غَسَقِ ٱلَّيۡلِ وَقُرۡءَانَ ٱلۡفَجۡرِۖ إِنَّ قُرۡءَانَ ٱلۡفَجۡرِ كَانَ مَشۡهُودٗا﴾ [سورة الإسراء، الآية: ٧٨] وفى شريط حول عقد المحراب كتابة بخط النستعليق نصها: ﴿رَبِّ ٱجۡعَلۡنِي مُقِيمَ ٱلصَّلَوٰةِ وَمِن ذُرِّيَّتِيۚ رَبَّنَا وَتَقَبَّلۡ دُعَآءِ ﴿٤٠﴾ رَبَّنَا ٱغۡفِرۡ لِي وَلِوَٰلِدَيَّ وَلِلۡمُؤۡمِنِينَ يَوۡمَ يَقُومُ ٱلۡحِسَابُ﴾ [سورة إبراهيم، الآية: ٤٠ - ٤١].

وفى داخل عقد المحراب كتابة بخط ثلث صغير نصها: «الله أكبر كبيرا» ومن الملاحظ أن الثلث الأسفل من السجادة خال من الكتابات، ونظراً لوجود هذه الآيات القرآنية على هذه السجادة فمن المؤكد أنها لم تكن تتخذ للصلاة وإنما للتعليق والتبرك.

أما من حيث الزخارف اللونية فيلاحظ أن سجاجيد الصلاة عادة تشتمل على ألوان

محدودة أغلبها الأحمر والأزرق والأصفر والأخضر والأبيض.. يعتقد بعض العلماء أن ألوان سجاجيد الصلاة قد ترمز أحياناً إلى بعض الطرق الصوفية.. فمثلاً يقال أن اللون الأبيض فى أرضية المحراب فى سجادة الصلاة من الأناضول ربما يرمز إلى جماعة الدراويش القادرية، واللون الأحمر إلى الأحمدية، والأخضر إلى البرهامية، والأزرق الداكن إلى الرفاعية.

وقد انتشرت صناعة سجاجيد الصلاة ذات الخمل فى أنحاء العالم الإسلامى وبخاصة فى الأناضول وإيران والقوقاز والتركستان. وقد تميزت فى كل من هذه الأقطار بميزات صناعية وزخرفية خاصة.. بل ان سجاجيد كل قطر يمكن تقسيمها إلى أقسام مختلفة.

وربما كانت بلاد الأناضول (لوحة 737) أشهر الأقطار التى عنيت بصناعة سجاجيد الصلاة منذ القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م). وقد بلغت هذه الصناعة أوجها فى القرنين الحادى عشر.. والثانى عشر (١٧ و ١٨م). وتتميز سجاجيد الصلاة التركية (لوحة 757) بصفة عامة بمحراب ذى عقد على هيئة زاوية ذات ضلعين مستقيمين، وباستخدام رسوم الأزهار التركية فى الزخرفة وبخاصة السنبل البرى وقرن الغزال والقرنفل، وباستعمال الزخارف النباتية المحورة تحويراً شديداً، وبقلة زخارفها الكتابية.

وينقسم السجاد التركى إلى أقسام مختلفة أهمها من حيث سجاجيد الصلاة نوع كوردين، وقولا، ولاذق، وميلاس.

وقد حظيت كورديز (لوحة 760) بشهرة واسعة فى صناعة السجاد حتى أنه ينسب إليها العقدة التى تستعمل فى صناعة جميع السجاد التركى فتسمى عقدة كورديز. وتمتاز سجاجيد كورديز بالخمل القصير.. وبالحبك الجيد والمتانة، وجودة الصوف.. وزاوية المحراب فيها حادة كما أن الأعمدة التى تحمل العقد تبدو مستقلة بذاتها.. وربما أخذت شكل أشرطة معلقة، وربما تتدلى مشكاة من أعلى المحراب، ويحف بالمحراب من أعلى وأسفل شريط أفقى يشتمل على زخارف محورة. ويتألف الإطار فى بعض الأحيان من ثلاثة أشرطة متداخلة أوسطها عريض ويحف به شريطان رفيعان. أما ألوانها فمحدودة وباهتة نسبياً، وتتميز حواف السجادة باللون الأبيض، ويغلب استعمال اللون الأحمر فى ساحة المحراب فى حين تخلو سجاجيد كورديز من اللون الأصفر.

ومن نماذج سجاجيد كورديز سجادة صلاة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (سجل رقم ١٥٨١٣) (لوحة 760) وهى من نوع شبكلى وسينكلى، وترجع إلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر الهجرى (١٨م)، والحق أن كثيراً من سجاجيد الصلاة التركية القيمة تنسب إلى مدينة كورديس بآسيا الصغرى، ويمكن تقسيمها إلى عدة أنواع نذكر منها نوعين لهما صلة بالسجادة التى نحن بصددها الشبكلى والسينكلى، وتتميز الشبكلى بأن شريط كنارها أو إطارها الأوسط يشتمل على سبعة أشرطة متساوية العرض ما بين داكنة وفاتحة بالتبادل، وفى داخل كل شريط صف من الدوائر الصغيرة، وهذه الأشرطة تشبه أنابيب الشبك (أو الغليون) التركى ومن ثم أطلق عليها اسم شبكلى. أما السينكلى ففى الشريط الأوسط أزهار دقيقة تشبه الذباب أو

الفراشات ومن ثم سميت سينكلى.

والسجادة التى نحن بصددها يمكن اعتبارها جامعة بين النوعين ذلك أنها ذات إطار أو كنار شريطه الأوسط ينقسم إلى ستة صفوف (شبكلى)، وفى داخل كل صف عنصر زخرفى متكرر على هيئة زهرة صغيرة أشبه بالحشرة أو النحلة (سينكلى)، وتتميز هذه السجادة مثلها مثل سجاجيد كورديس بأنها تشتمل على حشوتين أعلى وأسفل المحراب، فضلاً عن الخمل القصير والحبك الجيد والمتانة وجودة الصوف بالإضافة إلى شكل زاوية المحراب. ويتألف الإطار أو الكنار من ثلاثة أشرطة أوسطها عريض ويحف به شريطان رفيعان، والألوان قليلة وباهتة نسبياً، ولون الحواف أبيض، ويغلب استعمال اللون الأحمر فى ساحة المحراب فى حين يختفى اللون الأصفر.

أما سجاجيد «قولا» (لوحة 761) فتشبه سجاجيد كورديس من حيث قلة الألوان والخمل القصير والأشرطة الأفقية، غير أن عقدها أقل حبكاً وأقل متانة.. وغزلها أكثر سمكاً، وإطارها عريض ويتألف أحياناً من عدد من الأشرطة متساوية العرض يزخرفها رسوم نجوم وأزهار صغيرة.. ويمتد المحراب أحياناً حتى يصل فى أسفل إلى إطار السجادة، ويعلوه شريط أفقى يفصل بينه وبين الإطار فى أعلى. وعلى عكس كورديز نجد زاوية محراب «قولا» منفرجة كما أن ساحة المحراب ذات لون أزرق جذاب.

وقد اشتهر من سجاجيد «قولا» ذلك النوع المسمى «مزار لك» وأحياناً يشتمل على رسم مسجد.

وتتميز سجادة «لاذق» (لوحة 762) بأن ساحتها تنقسم عادة إلى قسمين قسم كبير وبه المحراب الذى يوجد فى جميع سجاجيد لاذق، وقسم صغير وتزخرفه زهرات قرنفل ذات سيقان طويلة تمتد نحو إطار السجادة. ويشتمل المحراب على ثلاث زوايا أعلاها أوسطها. وأرضية السجادة قد تكون ذات لون أحمر زاه أو أزرق مصفر براق.

أما سجاجيد ميلاس (لوحة 763) فأكثرها عرضاً، وتتميز بصفة خاصة بمحراب على هيئة نجمة أو معين وذى أرضية صغيرة، وبالإطارات العريضة. وقد تكون أرضية المحراب ذات لون أحمر داكن بعض الشيء فى حين يستخدم فى إطاراتها وتوشيحات المحراب لون أزرق معتدل. وتشتمل سجاجيد ميلاس فى كثير من الأحيان على لون الأصفر مخضر يقل وجوده فى سجاجيد الأناضول الأخرى. ويلاحظ أن سجاجيد ميلاس أقل انتشاراً من سجاجيد كورديز وقولا ولاذق.

وعلى الرغم من أن سجاجيد الأناضول وبخاصة الأنواع السابقة الذكر قد حازت شهرة واسعة فإن الأقطار الإسلامية الأخرى قد أنتجت هى الأخرى كثيراً من سجاجيد الصلاة تمتاز بجودة المادة ومهارة الصنعة.. وجمال الرسوم (لوحة 758 و759).

# دراسات في النسيج(*)

من الصناعات والفنون التى حظيت بعناية خاصة فى العالم الإسلامى، ففضلاً عن أنه من أهم مظاهر التمدين والتحضر كانت الخلع المنسوجة من أبرز مراسم التشريف والتكريم التى وصلت درجة عالية من التنظيم والإتقان فى الدولة الإسلامية. وبدأت العناية بالنسيج فى العصر الأموى (لوحات 767 و768) ثم ارتفعت وتقدمت تقدماً سريعاً فى الدولة العباسية (لوحات 768- 771) وغيرها من الدول الإسلامية (لوحات 768 - 800)، واتجهت صناعة النسيج عند الشعوب الإسلامية اتجاهين: أحدهما شخصى، والثانى رسمى. أما الاتجاه الشخصى فيتمثل فى امتلاك بعض الأسر أنوالاً خاصة بهم يصنعون عليها منسوجات يبيعونها لحسابهم، وأما الاتجاه الرسمى فيتمثل فى اشراف الدولة على مصانع للنسيج، واحتكارها لما تنتجه وقد صار يطلق على هذه المصانع اسم الطراز (لوحات 771 و774 و775).

والطراز لفظة معربة عن كلمة (ترازيدن) الفارسية، ومعناها يطرز أو يوشى[١]، وقد استخدمت لفظة الطراز أولاً لتدل على العبارة الرسمية التى كانت تنقش على النسيج أو العملة أو غير ذلك من الأشياء ذات الطابع الرسمى: إذ جرت العادة أن تتخذ كل دولة لنفسها طرازاً أو عبارة متميزة شعاراً خاص بها. وكان الطراز المستعمل فى مصر والشام عند فتح العرب لهما هو طراز الدولة الرومانية الشرقية أو البيزنطية واستمر هذا الطراز مستعملاً إلى أن نقله عبد الملك بن مروان إلى العربية وجعله (لا إله إلا الله)[٢]. واستخدم الطراز العربى فى سائر أقطار الدولة الإسلامية. وظل كذلك فى جوهره، وكان يتضمن عادة اسم الخليفة أو السلطان أو ذوى النفوذ من الوزراء والأمراء.

ونظراً إلى أن أكثر المواد التى كان يرد عليها الطراز هو النسيج لا سيما ما كان يعمل منه الثياب التى كان يخلعها الخلفاء على رجال الدولة ويهدونها لهم من باب التشريف وعلامة على رضاهم عنهم، وإقرارهم فى مناصبهم صارت دور النسيج أو مصانع النسيج تسمى بالطراز، وصار المشرف على هذه الدور يسمى صاحب الطراز.

(*) بحث بندوة عن المنسوجات الإسلامية بجامعة الرياض ـ ١٩٧٤.

(١) Hitti, History of Syria, p.345.

(٢) د. حسن إبراهيم حسن: النظم الإسلامية ص ٢١٩.

وبدأت الدولة الإسلامية تؤسس مصانع النسيج أو الطراز منذ أواخر العصر الأموى[1] ثم تطورت هذه المصانع وازداد تنظيمها فى العصر العباسى والفاطمى.

وعرف العالم الإسلامى نوعين من الطراز أو مصانع النسيج: هما طراز الخاصة أى المصانع التى تقوم بإعداد نسيج الخلفاء والسلاطين وكبار رجال الدولة، وطراز العامة: أى المصانع التى تقوم بعمل نسيج عامة الشعب.

وأنتجت مصانع النسيج أنواعاً مختلفة من النسيج كالمنسوجات الصوفية والكتانية (لوحات 767 و769 و770 و773 و774 و777) والقطنية (لوحة 789) والحريرية (لوحات 778 ـ 780 و783 و784)، وكان المسلمون يستوردون القطن الخام من آسيا والحرير من الصين (لوحات 805 ـ 806)، وقد ازدهرت صناعة الحرير بصفة خاصة فى إيران وجرجان وسجستان (لوحات 794 ـ 796).

واستخدم فى تنفيذ الزخارف على النسيج أساليب كثيرة من نسيج (لوحات 770، 783) وتطريز (772) وطبع (791) واضافة (782) وصباغة وتلوين وتذهيب وتخييش بخطوط معدنية.

واشتهر كثير من المدن فى العالم الإسلامى بصناعة النسيج، ولا سيما فى مصر (لوحات 767 ـ 770 و774 ـ 790 و792) وإيران (لوحات 771 و794 ـ 796) والعراق والأندلس (لوحات 793 و800 و801) وتركيا (لوحات 797 و798) والهند (لوحة 790) وتأثر النسيج الأوروبى بفن النسيج الإسلامى (لوحات 802 و803).

ومن أهم مراكز صناعة النسيج فى مصر دمياط (لوحة 775) والاسكندرية وتنيس والفيوم (لوحة 774) والبهنسا (لوحة 770) والقيس (لوحة 769).

وكان القطن والكتان ينسجان فى مراكز صناعة النسيج المختلفة. ومن المعروف أن الولاة كانوا يرسلون إلى الخلافة العباسية كثيراً من المنسوجات النفيسة ضمن الأموال المقررة أو الهدايا التى كانوا يبعثون بها إلى الخلفاء. ووصلتنا قطع من النسيج العباسى منها قطعة باسم الخليفة المعتمد مؤرخة سنة ٢٧٨هـ ( ٨٩١م) (لوحة 771) وتطورت أساليب زخرفة النسيج فى مصر منذ فتح العرب ولا سيما فى عصر الطولونيين (لوحات 767 ـ 771).

ووصلتنا مجموعة من قطع النسيج من الصوف ومن الكتان ترجع إلى كورة الفيوم (لوحة 774): أى اقليم الفيوم، وتنسب إلى حوالى القرن الرابع الهجرى، ويزخرف كثيراً من هذه القطع رسوم تتألف عادة من أشرطة تشتمل على زخارف وصور حيوانات وطيور وآدميين بالإضافة إلى أشرطة من الكتابة العربية الزخرفية المحورة التى قد تكون عبارة كاملة ذات معنى أو تكراراً لكلمة واحدة، أو مجرد زخارف من حروف تؤلف كلمات لا معنى لها. وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة قطعة منسوجة من الصوف والكتان بها شريط من الكتابة العربية مرسومة بأسلوب زخرفى ونصها: (..ونعمة كاملة لصاحبه مما عمل فى طراز الخاصة بمطمور من قرى كورة الفيوم)[2]

(١) Bernard Lewis, The Arabs in History, pp. 86-7.

(٢) د. زكى محمد حسن: فنون الإسلام ـ القاهرة ١٩٤٨ ـ ص ٣٤٨ ـ ٣٤٩.

وفى أعلى الكتابة شريط أحمر اللون به صف من الجمال البيضاء والخضراء مرسومة بأسلوب هندسى محور جداً (لوحة 774) وازدهرت صناعة النسيج فى مصر فى العصر الفاطمى ووصلنا منه عدة أساليب اصطلح على تسميتها بالطرز (لوحات 775 ـ 780) واستمرت العناية بصناعة النسيج فى عصر المماليك حيث ازدهرت صناعة المنسوجات الحريرية واستخدم فى الصناعة والزخرفة أساليب مختلفة (لوحات 781 ـ 790) وتأثرت بالأساليب الصينية (لوحات 805 و806).

وعلى الرغم من أنه لم يصلنا من العراق إلا نماذج قليلة من النسيج (لوحات 772 و773) فإن ما تبقى منها يشهد بالمستوى الرفيع الذى بلغته صناعة النسيج فى العراق، ومن هذه النماذج قطعة محفوظة فى إحدى كنائس مدينة ليون تنسب إلى القرن الرابع الهجرى أو الخامس (١٠ و ١١م) تشتمل على زخارف على هيئة دوائر كبيرة بداخلها رسم اصطلح على تسميته بشجرة الحياة وقوامه رسم فيلين متماثلين، ومتواجهين، وبينهما شجرة متماثلة الجانبين مرسومة بأسلوب هندسى تجريدى وذلك بالإضافة إلى صور طيور وسباع وطراز من الكتابة الكوفية نصه: «البركة من الله» «مما عمل فى بغداد» «أبو النصر» وبمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة قطعة نسيج من الكتان من القرن ٤هـ (١٠م) عليها زخرفة على هيئة طيور متكررة (لوحة 773).

أما إيران فقد ازدهر فيها كثير من مراكز صناعة النسيج (لوحات 771 و794 ـ 796)، ويتضح ذلك مما ورد فى المؤلفات التاريخية والجغرافية القديمة حيث ذكر بعض هذه المراكز مثل: مرو (لوحة 771) وأصفهان وشيراز ونيسابور ويزد. وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة عدة قطع من نسيج مرو ونيسابور نجد على واحدة منها اسم الخليفة العباسى المعتمد على الله (لوحة 771)، وعلى الأخرى اسم المقتدر بالله، وفى متحف اللوفر قطعة منسوجة من الحرير والقطن قوام زخرفتها فيلان متماثلان ومتواجهان تحتهما شريط من الكتابة بالخط الكوفى نصه: (عز واقبال للقائد أبى منصور بختكين أطال الله بقاه..) ويرجع أن هذه القطعة من صناعة خراسان فى القرن الرابع الهجرى (١٠م) وربما كان القائد بختكين المذكور فى هذا النص هو قائد عاش فى بلاط عبد الملك بن نوح: أمير خراسان وما وراء النهر، وقتل على يد هذا الأمير فى سنة ٣٤٩هـ (٩٦٠م)[١]. ووصلنا نسيج يشتمل على تأثيرات صينية واضحة ربما صنع بالصين (لوحات 805 و806).

هذا وقد أقبل الأوروبيون على اقتناء المنسوجات الإسلامية التى أطلقوا عليها أسماء المدن التى صنعتها مثل الموسلين[٢] نسبة إلى الموصل والبلدكين[٣] نسبة إلى بغداد والدمقس (لوحة 781)[٤] نسبة إلى دمشق، كما ارتدوا بعض الأزياء الشرقية مثل

(١) من الملاحظ أنه قد أمكن فى البحث قراءة كلمة «قرى» ولم يفطن إليها من قبل.
(٢) د. زكى محمد حسن: المرجع السابق: ٣٦٩ ـ ٣٧٤.
(٣) Muslin.
(٤) Baldachin.
(٥) Damask and Damascene.

الكاملت[١] وهو لباس كان يصنع على الأرجح من وبر الجمل، ومثل الجوب[٢] من الجبة العربية، ومثل الحزام الشرقى ذى الصدر والجيوب الذى كان يرتديه الحاج الأوروبى عند عودته من فلسطين[٣].

واستخدم النسيج فى صناعة أنواع مختلفة مثل الثياب (لوحات 785 و786) بأنواعها والطواقى (لوحة 807) والشيلان (لوحة و79) والعمائم (لوحة 767) والمعلقات والسروج والكسوات (لوحة 792) والرايات والاعلام (لوحة 783) والبسط والستائر والأغطية والمفروشات.

هذا ويمكن التمييز بين طرز النسيج المختلفة عن طريق المادة المستخدمة وطرق الصناعة وأساليب الزخرفة والخط والكتابات إن وجدت.

## ومن نماذج المنسوجات الإسلامية:

**جزء من عمامة باسم سمويل بن مرقس (أو صمويل بن موسى) مؤرخة سنة ٨٨ هـ (٧٠٦ م) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (لوحة 767).**

عمامة من الكتان يزخرفها شريطان أحدهما من الكتابة والآخر من أشكال طيور محورة عن الطبيعة تتبادل مع أشكال زخرفية.

ونص الكتابة «هذه العمامة لسمويل بن موسى» أو «صمويل بن مرقص» عملت فى شهر رجب من شهور المحم(دية) من سنة ثمان وثما (نين) وفى قراءة أخرى: «هذه العمامة لصمويل بن موسى عملت فى شهر رجب (الفر) دبسنهور بالفيوم فى سنة ثمان وثما (نين).

وبعض العلماء يرجح أن يكون التاريخ هو ١٨٨هـ أو ٢٨٨هـ ولكن رقم المئات قطع، كما يلاحظ أن فى آخر الكتابة رسم وريدة مما يدل على نهاية الكتابة.

والكتابة بخط كوفى بدائى به بعض الأخطاء.. وواضح من أسلوب الزخرفة التأثر بالتقاليد القبطية. ووجود الكتابة العربية يؤكد نسبة التحفة إلى العصر الإسلامى. وقد ظل أسلوب الزخرفة بواسطة شريطين أفقيين أحدهما من الكتابة والآخر من الزخرفة متبعاً فى النسيج حتى الدولة الفاطمية.

**قطعة نسيج من مصر بمتحف الفن الإسلامى. القرن الثانى الهجرى (٨ م).**

قطعة نسيج (لوحة 769) من الصوف (سجل رقم ١٤٤٣٣) ترجع إلى عصر الخليفة المهدى العباسى أرضيتها حمراء، وزخارفها باللون الأصفر القاتم، وتزخرفها عدة أشرطة يظهر منها خمسة: الأول يشتمل على معينات بداخلها نقط موضوعة وضعاً منسقاً، والثانى يشتمل على فروع نباتية وأشكال هندسية، والثالث به كتابة بخط كوفى نهايات قوائمه على هيئة مثلثات، والرابع يشتمل على أفرع تحد نقطاً وأشكالاً هندسية، والخامس شريط عريض يشتمل على مجموعة من رسوم أسماك، وطيور، فضلاً عن أشكال هندسية ونباتية. ويتضح فى هذه الزخارف الصلة بالأساليب الفنية القبطية. ونص الكتابة فى الشريط الثالث كما

(١) Camlet.

(٢) Jape.

(٣) Ernst Barker, The Crusades (in the Legacy of Islam) Oxford, 1965, PP.61-63.

يلى: (مد) ينة القيس سنة ثمان وستين ومابة (بركة).

**قطعة من النسيج الفاطمى بإسم الحاكم بامر الله بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة.**

قطعة نسيج (لوحة 777) من الكتان (سجل رقم ٨٢٦٤) عليها زخرفة منسوجة بالحرير الاحمر والأزرق، ويمثل الشريط العلوى لقطعة نسيج كاملة تشتمل على ثلاثة أشرطة منها هذا الشريط الذى سبقت الإشارة إليه وهو أعرضها، والشريط الثانى وهو أقل عرضاً يشبهه غير أن الكتابة تقتصر على «الملك لله» متكررة، والشريط الثالث أقل عرضاً ويتكون من منطقة زرقاء بين منطقتين حمراوين بهما خطوط رفيعة بيضاء. ويعتبر هذا التصميم جديداً.

وتشتمل القطعة المبينة فى الصورة على ثلاثة أشرطة أفقية: فمثلاً الشريط الأوسط يشتمل على رسم محور مبسط جداً لشجرة الحياة وحولها طائران متقابلان رسما بأسلوب محور وزخرفى ولكنه فى الوقت نفسه يتميز بالواقعية وذلك من حيث تمثيل أجزاء الطائر بنسب طبيعية إلى حد ما. والشريطان اللذان يحفان به من أعلى وأسفل بهما كتابة بالخط الكوفى الممطوط القوائم: العليا معدولة والسفلى مقلوبة. ونص الكتابة العليا المعدولة: «(المؤ) منين ولى عهد المسلمين وخليفة أمير المؤمنين أبو القسم عبد الرحيم بن...».

ونص الكتابة السفلى المقلوبة: «وليه المنصور أبى على الإمام الحاكم بأمر الله أمير المؤمنين بن الإمام العزيز بالله...».

ويتضح من هذه الكتابات أن هذا النسيج باسم ولى عهد الخليفة الحاكم بأمر الله: أبى القسم عبد الرحيم بن الياس بن أحمد بن المهدى.

**قطعة نسيج من الحرير من الأندلس بمتحف فيكتوريا والبرت فى لندن.**

ينسبها (لوحة 793) بعض العلماء إلى صقلية، ويعتبر هذا الأسلوب الزخرفى من أساليب زخرفة المنسوجات فى الأندلس وصقلية فى القرنين السادس والسابع بعد الهجرة (١٢، ١٣م)، ويتألف من وحدات زخرفية متكررة: كل منها من عدة عناصر، ونشاهد إحدى هذه الوحدات الزخرفية فى هذه الصورة، وتتألف بصفة أساسية من زخرفة شجرة الحياة: إذ يشاهد فى الصورة شجرة حياة مرسومة رسماً مبسطاً ومحوراً، وأعلاها أفرع شجرة محورة جداً ومبسطة أشبه بسمكة. وفى أسفل الشجرة غزالان صغيران متقابلان، وعلى جانبى الشجرة رسم طاووسين كبيرين متماثلين ومتقابلين وقد نفشا ذيليهما. والرسم بأسلوب زخرفى محور ولكنه واقعى. وأعلى هذه الزخرفة وأسفلها شريطان من الكتابة يشتمل كل منهما على عبارة «البركة الكاملة» معدولة ومعكوسة. ويشاهد أسفل الشريط العلوى رسم طائرين متماثلين ومتدابرين بينهما عنصر زخرفى متماثل الجانبين.

**قطعة من نسيج مملوكى بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (سجل رقم ٢١٣٩).**

هذه القطعة (لوحة 781) من الحرير نموذج للزخارف المنسوجة بطريقة الدمقس: وهى إحدى الطرق المركبة. وقوام الزخرفة عبارة عن رسم نسر برأسين داخل شكل بيضاوى مدبب، وحوله شريط دائرى به كتابة بالخط الثلث المتقابل نصها: «عز لمولانا السلطان عز نصره»، ويحف به زخرفة من وحدة متكررة

على هيئة شكل بيضاوى. ومن المحتمل أن رسم النسر ذى الرأسين يمثل رنكا أى شعاراً، ومن المعروف أن بدر الدين بيسرا: أحد مماليك السلطان الصالح أيوب وقد صار مقدم ألف فى عهد السلطان الظاهر بيبرس كان رنكه على هيئة نسر ذى رأسين. ويتضح فى رسم النسر هنا التماثل والتقابل بين الجانبين، فضلاً عن الطابع الزخرفى المحور.

**قطعة نسيج من الحرير من مصر أو الصين عليها اسم «محمد قلاوون».**

تتألف زخرفة هذه القطعة - من الحرير الدمقس (لوحة 806) - من وحدات متكررة تماثل فى شكلها العام القطعة السابقة، وتتألف كل منها من شكل بيضاوى مدبب فى داخله شكل آخر أصغر منه، به رسم زهرة، وبين محيطى الشكلين كتابة بخط ثلث نصها: «ناصر الدنيا والدين محمد قلاوون». وحول المحيط الخارجى للشكل البيضاوى الكبير إطار يتألف من تكرار عنصر نباتى على هيئة ورقة نباتية مدببة، ويشغل أرضية القطعة بين الأشكال البيضاوية أشكال نباتية متماثلة عبارة عن تكرار لفرع من النبات تتفرع منه مراوح نخيلية وأنصاف مراوح نخيلية (أرابيسك)، وكل فرع من هذه الأفرع يخرج من إحدى الوحدات البيضاوية. وتمثل هذه القطعة العلاقات الفنية بين الصين ومصر فى عصر المماليك ولا سيما فى عهد السلطان الملك الناصر محمد بن قلاوون حيث تأثرت مصر بصناعة الحرير الصينى، وقلدت هذه الصناعة. ويمكن أن تنسب هذه القطعة إلى مصر غير أن حذف كلمة «ابن» من اسم السلطان «محمد بن قلاوون» يرجح صناعة القطعة فى الصين إذ أنه من غير المحتمل ظهور مثل هذا الخطأ فى اسم سلطان مصر على نسيج مصنوع فى مصر.

**قطعة نسيج تركى عثمانى القرن العاشر الهجرى (١٦م).**

يمكن نسبة هذه القطعة (لوحة 797) إلى القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) يزخرف هذا النسيج أشرطة تمثل أفرعاً نباتية محورة متعرجة بشكل متسق ومتوازية، ويخرج منها أشكال أوراق وأزهار مرسومة بأسلوب تركى عثمانى تمثل زهرة اللالا والورق الرمحية وزهرة الخرشوف، ويتخلل الأشرطة رسم لزهرة القرنفل.

**نسيج تركى عثمانى عبارة عن غطاء سرج حصان. القرن العاشر الهجرى ( ١٦م).**

قطعة كبيرة من الحرير المخمل بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (سجل رقم ١٢٠٢٧) (لوحة 798) تنسب إلى بروسه (بورصة). وقوام زخرفتها رسم محور لشجيرة ذات أغصان متماثلة ومتقابلة، ويخرج منها ومن أغصانها أشكال أزهار من أنواع مختلفة: مثل اللالا والقرنفل والورقة الرمحية وعباد الشمس. وفى كل من الزاويتين رسم لزهرة اللالا. وجميع العناصر مرسومة حسب الطراز التركى العثمانى. ويحف بالقطعة شريط به وحدات متكررة من زهرة اللالا والقرنفل، ويحف به شريط آخر رفيع يشتمل على رسم محور لأهداب النسيج.

**كسوة ضريح السيد البدوى بطنطا مؤرخة سنة ١٢٨٣هـ ( ١٨٦٦م). مصر.**

هذه التحفة (لوحة 792) المحفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (سجل رقم ٤٠٢٣) عبارة عن غطاء قبر أطلس مطرز بخيوط الفضة عليه كتابة بالخط الثلث الجلى نصها:

بسم الله الرحمن الرحيم

الا ان أولياء الله لا خوف عليهم ولا هم يحزنون

خيرات أم الدار وإسماعيل قد

شملت جميع الخلق فى أيامه

بمآثر عمت وخصت قبر من

أنواره دلت على اكرامه

فى حلية بجميل ستر أرخت

للسيد البدوى فضل مقامه

سنة ١٢٨٣

وهذه القطعة مؤرخة بحساب الجمل سنة ١٢٨٣هـ ( ١٨٦٦م).

وحول الكتابة إطار يشتمل على زخارف نباتية مرسومة بالأسلوب الباروك العثمانى وفى الأركان رسم متماثل ومتقابل لغصن نباتى مرسوم بنفس الأسلوب.

والجزء الموضح فى الصورة يمثل القسم العلوى من الكسوة أما القسم الأسفل فيشتمل على زخرفة من أفرع نباتية تمثل عقداً مدبباً يتدلى منه مبخرة.

**نسيج إيرانى محلى بخيوط معدنية بمتحف الفنون الزخرفية فى باريس. القرن العاشر الهجرى ( ١٦م).**

ترجع هذه القطعة (لوحة 795) إلى العصر الصفوى فى إيران. ويعتبر هذا العصر من ازهى العصور فى صناعة النسيج فى إيران وفى تعدد أنواعه: مثل الديباج والكتان والأطلس والقطيفة، فضلاً عن تقدم فنون الصباغة. كما تطورت الزخرفة فاستخدمت الأزهار والفروع النباتية والمراوح النخيلية ومناظر الحدائق والطيور والغزلان ورسوم السحب، ووضحت العلاقة بين الصور على النسيج وبين التصوير الصفوى.

وقد أنتجت فى القرن العاشر الهجرى (١٦م) أجمل أنواع الديباج والمخمل المنسوجة بخيوط حريرية مختلفة الألوان ومحلاة أحياناً بخيوط فضية. والنسيج الذى نحن بصدده مثال صادق للنسيج المحلى بالخيوط المعدنية: وقوام زخرفته وحدة تتالف من رسم شجرة بأسلوب محور، وإلى جوارها جندى يقود أسيراً أو أسيرة، وقد قيدت اليدين خلف الظهر بحبل أمسك به الجندى، والأشخاص مرسومة حسب أسلوب التصوير فى العصر الصفوى الأول. ويمسك الجندى فى يده بلطة ويتمنطق بسيف. وتشتمل هذه الوحدة الزخرفية أيضاً على أغصان تتفرع منها أنواع مختلفة من الأزهار مثل السوسن والزنبق والحزام والورد.

# صناعة الخزف والفخار[*]

من أهم الفنون التطبيقية الإسلامية، ومن المواد الأثرية القيمة، وترجع قيمته الأثرية إلى عوامل كثيرة أهمها: كثرة مخلفاته، والاعتماد عليه بصفة خاصة في ترتيب مراحل التطور الحضارى والفنى، وفى تاريخ طبقات الحفر الأثرى، وترتيب الطرز الفنية، كما أنه ربما كان أقرب الفنون الزخرفية والتطبيقية إلى روح الإنسان وأكثر صلة به من غيره من الفنون وإن من يشاهد صانع الفخار ولا سيما عاجن الطين ومشكّله (لوحة 808) يشعر بقوة الامتزاج بين الإنسان والطين، وصدق الله تعالى حيث قال: ﴿وَبَدَأَ خَلْقَ ٱلْإِنسَٰنِ مِن طِينٍ﴾[١].

ولقد تقدمت صناعة الفخار والخزف فى العصور الإسلامية تقدماً كبيراً إذ فتح المسلمون أقطاراً كان لها ماض عريق فى هذه الفنون مثل إيران والعراق والشام ومصر. وبفضل خضوع هذه الأقطار لحكم واحد حدث تبادل فى الخبرات المتعلقة بهذه الصناعة مما أدى إلى ظهور نهضة فى هذا المجال بعد أن كانت صناعة الفخار والخزف قد أخذت فى التدهور قبيل الفتح الإسلامى: وذلك نتيجة للخلل العام الذى أصاب هذه الأقطار فى تلك الفترة، ومن هنا أخذت صناعة الخزف فى الازدهار تحت الحكم الإسلامى، ويبدو أن هذا الانتعاش قد بدأ بصفة خاصة فى إيران والعراق حيث استقرت التقاليد العريقة فى هذه الصناعة.

ولم يكتف الصناع الإسلاميون بالمحافظة على التقاليد القديمة، بل أخذوا فى تطويرها، وابتكار أساليب جديدة لم تكن معروفة من قبل سواء فى مجال الصناعة والزخرفة[٢]، كما أفادوا فى تحسين فنهم من الخزف الصينى (لوحات 932 ـ 942) الذى كان يستورد بكثرة إلى العالم الإسلامى، وقد عثر على كميات منه فى الحفائر الإسلامية مثل حفائر سامرا والفسطاط.

ومن أهم الأنواع التى صنعها المسلمون فى مجال هذا الفن الفخار[٣] (لوحات 819 ـ 815) والفخار المطلى بالمينا (لوحات 921 ـ 923) والخزف (لوحة 816) والسلادون (لوحات 918 ـ 920) وتقليد البورسلين (لوحات 895 ـ 908). وتختلف هذه الأنواع بعضها عن بعض من حيث نوع الطينة أو

(*) بحث بندوة عن الحضارة الإسلامية بجامعة أم القرى ـ ١٩٨٤.

(١) القرآن الكريم ـ سورة السجدة ـ الآية ٧.

(٢) ديماند: الفنون الإسلامية ـ ترجمة أحمد عيسى ص ١٦٤ ـ ١٦٥.

(٣) عبد الرؤف على يوسف: الفخار «فى القاهرة: تاريخها، فنونها، آثارها ـ القاهرة ١٩٧٠»، ص ٣٢٣ ـ ٤٣٣.

العجينة المستعملة، ومن حيث التشكيل ورقة الجدران والطلاء والزخرفة والأدوات المنتجة ومجال استعمالها.

ويصنع الفخار من الطين المحروق دون طلاء، وطينته أقل نقاء من طينة الخزف، وجدرانه أكثر سمكاً، وهو هش كثير المسام، وهو أقدم من حيث استخدام البشر له.

ويستخدم الفخار بصفة خاصة في صنع الجرار: من قلل وأزيار حيث يستفاد من مسامه في تبريد الماء.

وعرف الصناع المسلمون طرقاً كثيرة لزخرفة الفخار. مثل النقش والحفر والتجسيم بطريقة الباربوتين أو القرطاس، والطبع بالأختام. كما استخدموا أيضاً القوالب حيث كان جسم الإناء المستدير يصنع عادة من جزءين منفصلين، ثم يجمعان معاً، ويضاف إليهما رقبة الإناء والمقابض والقاعدة، ومن الآثار الفنية الفخارية التى تجذب الأنظار شبابيك القلل[1] (لوحات 811 ـ 812).

وفى بعض العصور صار يطلى الفخار أحياناً بالمينا، وقد انتشر هذا الأسلوب فى عصر المماليك (لوحات 921 ـ 923)، وتتميز طينة هذا النوع من الفخار بالميل إلى الحمرة وكان الإناء يكسى بقشرة بيضاء ثم يطلى بالمينا الصفراء أو الخضراء أو ذات اللون البنى، وكانت الزخارف تحفر فى القشرة حتى تصل إلى الطينة المائلة إلى الحمرة، وتتألف الزخارف بصفة خاصة من كتابات بالخط الثلث الذى شاع استعماله فى عصر المماليك بالإضافة إلى صور الرنوك أو الشارات ومن أمثلة هذا الفخار المطلى بالمينا إناء بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة عليها اسم (السيفى قرجى) أحد أمراء السلطان الملك الناصر (الرقم فى السجل ٣٩٤٥) (لوحة 922).

أما الخزف فطينته أكثر نقاء وصلابة من الفخار، ويطلى عادة بمادة زجاجية، ويستخدم فى صناعة الأوانى، وقد صنعت منه فى العصر الإسلامى أدوات كثيرة أخرى: مثل الأحواض وكراسى العشاء والشمعدانات والمسارج (لوحة 913) ومساند الأرجل والتماثيل كما صنعت منه أيضاً بلاطات القاشانى (لوحة 914) التى تستخدم فى الكسوة والتبليط، وكذلك الفسيفساء الخزفية وهى عبارة عن فصوص مختلفة الشكل والحجم، مقطوعة من لوحات كثيرة من الخزف المطلى بالألوان، يجمع بعضها إلى بعض ويصب عليها من الخلف مادة لاصقة، فتملأ جميع التجاويف، وتتماسك الفصوص.

أما السلادون (لوحات 918 ـ 920) وتقليد البورسلين (لوحات 895 ـ 914) فيصنعان من عجائن مختلفة عن عجينة الخزف، وهذه العجائن أكثر صلابة وتماسكاً من الخزف، وأكثر ما يستخدم السلادون والبورسلين فى صناعة الأوانى.

وتمر الصناعات الخزفية عادة بعدة مراحل: أولها الحصول على الطينة المناسبة، وتختلف الطينة من قطر إلى قطر، ومن جهة إلى أخرى، ولذلك فهى تتفاوت من حيث المادة والخامة، ومن حيث الجودة واللون، ومن ثم يفيد نوع الطينة أحياناً فى تحديد مكان الصناعة، وبالتالى فى تحديد العصر

(١) انظر: الدكتور زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية. القاهرة ١٩٥٦، شكل ٢٠٢ ـ ٢٧٥.

والطراز. ثم تعجن الطينة إلى الدرجة المناسبة، ثم تشكل، وكان التشكيل فى أول الأمر يتم باليد، ثم صار يستعان بالدولاب أو العجلة لتدوير الطين، ويستخدم الصانع يده وأصابعه فى التشكيل (لوحة 808)، وإذا لزم الأمر استعان بأداة، وبعد التشكيل تجفف الأوانى، ثم تطلى بالبطانة، ثم تحرق فى أفران فى درجة معينة حسب نوع الطينة والظروف، ثم تطلى بالطلاء الزجاجى، وقد يستخدم التذهيب أو أنواع أخرى من الأطلية، ثم يعاد الحرق لتثبيت الطلاء، وربما تكرر الحرق أثناء الطلاء وذلك عند استخدام طلاءات مختلفة يلزم حرقها.

ومن الملاحظ أن الخزف يشترك فى عمله عدد من الأفراد لكل منهم مهمة خاصة: كالعجان، والخزاف الذى يقوم بالتشكيل، والعامل الذى يتولى الحرق، والمزخرف أو الرسام أو الدهان[(١)] الذى يقوم بالطلاء أو عمل الزخارف، وقد يشترك فى الطلاء عدد من المزخرفين يصنع أولهم نوعاً معيناً أو رسماً خاصاً أو يضع طلاء محدداً، ثم ينقله لمن يليه فيضيف إليه بدوره وهكذا.

وقد اشتهرت بصناعة الخزف، أماكن معينة فى العالم الإسلامى، ويرجع ذلك إلى توفر الطينة المناسبة للصناعة وظروف أخرى، ومن أشهر مناطق صناعة الخزف فى العراق بغداد وسامرا (لوحة 817) والموصل، وفى إيران (لوحات 818 ـ 861) الرى وقاشان والسوس، وفى مصر (لوحات 862 ـ 927) الفسطاط والقاهرة والفيوم، وفى الشام دمشق والرقة (لوحة 825)، وفى الأندلس[(٢)] (لوحات 930 و931) مالقة وغرناطة ومنيشة، وفى تركيا (لوحات 928 و929)[(٣)] أزنيق وكوتاهية، ويقال أنه كان فى أزنيق فى عهد السلطان أحمد ثلاثمائة مصنع للخزف.

ويتميز الخزف الإسلامى بأن كثيراً منه يحمل توقيعات صناعه مثل مسلم (لوحات 874 و875) وعلى البيطار (لوحات 864 ـ 865) وسعد (لوحة 879) وغيبى بن التوريزى (لوحات 889 ـ 895 و914) وشرف الأبوانى[(٤)] (لوحة 923).

ووصلتنا رسالة عن صناعة الخزف كتبها عبد الله بن على بن محمد بن أبى طاهر فى قاشان سنة ٧٠٠هـ (١٣٠٠م) وصف فيها بعض الطرق فى صناعة الخزف، وعين مصادر بعض المواد المستعملة فيها، وقد عثر على هذا الكتاب فى استانبول.

وينقسم الخزف الإسلامى إلى عدة طرز: بعضها اتخذ طابع الدولية: أى أنه انتشر فى أقطار كثيرة من العالم الإسلامى، وبعضها اقتصر على الطابع المحلى: أى أنه انفرد به قطر أو اقليم محدد دون سائر الأقاليم أو الأقطار.

(١) اطلق الدهان على من يقوم بدهن او طلاء الجدران والاسقف أو الادوات أو الآنية أو غيرها، ومن دهانى الخزف المسلمين: مسلم بن الدهان ومترف أخى مسلم الدهان.

(٢) محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى المغرب والأندلس ـ بيروت ص ١٠٨.

(٣) ارنست كونل: الفن الإسلامى ـ ترجمة أحمد موسى ـ ص ١٨٧.

(٤) انظر أسماء صناع خزف آخرين وردت توقيعاتهم على إنتاجهم: الدكتور حسن الباشا: الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية ـ الجزء الأول ص ٤٧٠ ـ ٤٧١ وكذلك:

A. Abel, Gaibi et les grands financeirs égyptiens d'époque mamelouke, Aly Bey Bahgat et F.Massoul, La céramique musulmane de l'Egypte: A.U. Pope, A Survey of Persian Art, II; A. Lane, Early Islamic Pottery; Late Islamic Pottery.

ومن الملاحظ أن الطراز المعين قد ينقسم بدوره إلى عدة طرز ثانوية أو فرعية حسب اختلاف الأقطار أو الأقاليم والأزمنة بل والفنانين أنفسهم، وذلك من حيث الصناعة أو الزخرفة أو كليهما معاً.

ومن أهم طرز الخزف الإسلامي نوع من الخزف اصطلح البعض على تسميته باسم الخزف ذى البريق المعدنى أو الخزف المزجج (لوحات 816 _ 818)، ويتميز هذا الخزف بأنه يدهن أولاً بدهان أبيض أو أبيض مائل إلى الزرقة أو الاخضرار، ثم يجفف بالحرق ثم يرسم فوق هذا الدهان الزخارف المطلوبة بطلاء به أوكسيدات معدنية، ثم يجفف مرة ثانية ببطء فتتبخر الأكاسيد ويبقى الطلاء المعدنى الذى يتخذ بريقاً يشبه بريق المعادن، وهو فى الأغلب ذهبى اللون، أو أصفر مائل إلى الحمرة.

وهذا الخزف ابتكار إسلامى صرف، ويزعم البعض أن ابتكاره يرجع إلى الرغبة فى اشباع روح الترف عند المسلمين مع مراعاة تعاليم الدين التى تنهى عن استخدام أوانى الذهب والفضة، ومن ثم ابتكر الخزافون نوعاً فاخراً له بريق الذهب ليشبع حب الترف دون مخالفة تعاليم الدين.

وانتشر الخزف ذو البريق المعدنى فى أقطار إسلامية كثيرة، مثل العراق (لوحة 818) وإيران (لوحات 829 _ 849) ومصر (لوحات 873 _ 884) والشام وشمال افريقيا والاندلس (لوحات 930 و931)، كما عثر على مخلفات منه فى جزيرة العرب. ولم يقتصر هذا الطراز على فترة معينة، بل وجد فى عصور مختلفة.

ومن أشهر أنواعه خزف سامرا (لوحة 817) وقد عثر على مخلفاته فى أطلال مدينة سامرا، ويرجع إلى القرن الثالث الهجرى ( ٩م). وانتشر أسلوب خزف سامرا فى أقطار كثيرة، ورغم وحدة الأسلوب بين النماذج التى ترجع إلى هذه الأقطار فإن هناك بعض الاختلافات فيما بينها.

وقد عثر فى أطلال سامرا على بلاطات من الخزف ذى البريق المعدنى كانت تزخرف جدران بعض القصور، وهى مرسومة ببريق معدنى ياقوتى اللون يوجد فى أغلب الأحيان مع اللون الأصفر والأخضر والذهبى والأرجوانى ويزين بعض هذه البلاطات رسم ديك داخل أكليل مضفر، وعلى أرضية صفراء مرمرية(١).

ومن الملاحظ أن محراب مسجد سيدى عقبة بالقيروان بتونس (لوحة 816) يحف به بلاطات ذات بريق معدنى قريبة فى أسلوبها من طراز سامرا (لوحة 817)، ويعتقد البعض أنها مستوردة من بغداد مع المنبر الخشبى لجامع القيروان. فى حين يرى البعض الآخر أنها صناعة محلية، وربما ترجع هذه البلاطات إلى عهد زيادة الله بن الأغلب ومن ثم فهى تسبق فى تاريخها عصر تأسيس مدينة سامرا(٢).

وازدهرت صناعة أنواع أخرى من الخزف ذى البريق المعدنى تختلف فى أسلوبها اختلافاً بيناً عن خزف سامرا: نذكر منها الخزف الفاطمى (لوحات 862 _ 884) والخزف السلجوقى (لوحات 839 _ 849) وخزف الشام والرقة وخزف الاندلس (لوحات 930 و931) الذى يرجع إلى القرن الرابع الهجرى وإلى

(١) F.Sarre, Die Keramik von Samarra, Tafel (XXII).

(٢) Y.Marçais, Les faiences à reflets metalliques de la grande mosquée de Kairouan.

القرن الثامن والتاسع ومن أشهر نماذجه قدور الحمراء[١] (لوحات 930 و931).

هذا وقد عرف العالم الإسلامى أنواعاً أخرى كثيرة من الخزف: مثل خزف جبرى (لوحة 828) والخزف الميناثى (لوحات 850 _ 857) وخزف أزنيق (928 و929) وخزف كوتاهية وخزف بلنسية.

وكان لبعض أنواع الخزف الإسلامى وأشكاله وأطليته تأثير كبير على صناعة الخزف فى أوروبا.

(١) R.Ettinghausen, Notes on the Lustreware of Spain (in Ars Orientalis, Vol. I, 1951), pp. 145, 154.

(*) بحث بندوة عن فن الخزف بكلية الفنون التطبيقية _ ١٩٦٨.

# دراسات في طرز الخزف الإسلامي (*)

فن الخزف من أهم الفنون التطبيقية الإسلامية. والخزف (لوحات 808 ـ 942) بصفة عامة من المواد الأثرية القيمة وترجع قيمته الأثرية إلى عوامل كثيرة أهمها ما يلى:

أولاً: الكثرة: ذلك أن مخلفاته تفوق مخلفات غيره من أية مادة أخرى. وأكثر ما يستخرج من الحفائر الأثرية هو الخزف والفخار، وتعزى كثرته إلى الأمور الآتية:

(أ) كثرة ما يصنع منه وذلك لشدة الحاجة إليه فهو يستخدم كأوان للأكل والشرب وتخزين الحبوب والسوائل. وذلك لكثرة استعماله فى الحياة اليومية والمعيشية بالإضافة إلى استخدامه فى التجميل والتزيين.

(ب) رخصه بالنسبة إلى سائر المشغولات من مواد أخرى.

(جـ) سهولة استعماله.

(د) سرعة تلفه حيث يتعرض للكسر والتحطيم أيسر من غيره من المواد.

(هـ) استحالة إعادة استعماله بعد تحطمه على عكس المواد الأخرى مثل المعادن والزجاج.

(و) الاستغناء عنه بمجرد كسره أو تلفه على عكس المواد الأخرى مثل النسيج والسجاد التى يمكن استعمالها حتى تبلى تماماً وتندثر.

(ز) كثرة استخدامه فى الطقوس الدينية فى تقديم القرابين من الطعام أو الشراب ووضعه فى القبور.

ثانياً: عن طريق الخزف والفخار المكتشف فى الحفائر يمكن تتبع مراحل التطور الحضارى والفنى ويرجع ذلك إلى كثرة المكتشف منه من جهة، وإلى سرعة تطوره الفنى من جهة أخرى، ذلك أن أساليبه دائمة التطور، ومن ثم استخدمه علماء الآثار والفنون فى تتبع مراحل التطور الحضارى، وقد تمكنوا فى كثير من الحالات أن يرتبوا أساليبه ترتيباً زمنياً، ومن ثم استغل فى تاريخ طبقات الحفر وترتيب طرز المواد الأخرى.

ثالثاً: ربما كان الخزف والفخار أقرب الفنون الزخرفية إلى روح الإنسان وأكثر صلة به من غيره من المواد، ذلك أن صانع الفخار يشكله بيده المجردة ولذلك يضفى عليه من إحساسه وشعوره الكثير وإن من يشاهد صانع الفخار ولا سيما عاجن الطين ومشكله يشعر بقوة الامتزاج بين الإنسان والطين (لوحة 808) وصدق الله تعالى الذى قال: ﴿هُوَ ٱلَّذِى خَلَقَكُم

(*) بحث بندوة بمناسبة العيد الألفى للقاهرة سنة ١٩٦٩م.

مِّن طِينٍ ﴾ [الأنعام:٢]، ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَٰنَ مِن سُلَٰلَةٍ مِّن طِينٍ﴾ [المؤمنون:١٢]، ﴿وَبَدَأَ خَلْقَ ٱلْإِنسَٰنِ مِن طِينٍ ﴾ [السجدة: ٧]، ﴿هُوَ ٱلَّذِى خَلَقَكُم مِّن طِينٍ﴾ [الصافات: ١١]، ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَٰنَ مِن صَلْصَٰلٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ﴾ [الحجر:٢٦].

ويمثل الخزف والفخار الإسلامى مركزاً مهماً، سواء فى مجال الخزف عامة أو فى مجال الفنون التطبيقية الإسلامية خاصة، وقد تقدمت الصناعات والفنون الخزفية فى العصر الإسلامى تقدماً كبيراً، إذ اشتملت الدولة الإسلامية على أقطار كثيرة كان لها ماض عريق فى هذه الفنون مثل: إيران، والعراق، والشام، ومصر. وبفضل خضوعها جميعاً لحكم واحد تبادلت هذه الأقطار الخبرات المتعلقة بهذه الصناعة مما أحدث نهضة وازدهاراً فى هذا المجال بعد أن كان فن الخزف قد أخذ فى التدهور قبيل الفتح الإسلامى وذلك نتيجة للخلل العام الذى أصاب هذه الأقطار من تلك الفترة، ومن هنا أخذت صناعة الخزف فى الازدهار تحت الحكم الإسلامى ويبدو أن هذا الانتعاش بدأ بصفة خاصة فى إيران والعراق حيث كانت التقاليد العريقة فى هذه الصناعة.

ولم يكتف صناع الخزف فى العصر الإسلامى بالمحافظة على التقاليد القديمة لهذه الصناعة بل أخذوا فى تطويرها وابتكار أساليب جديدة لم تكن معروفة من قبل سواء فى مجال الصناعة أو الزخارف.

وقد استعاروا من ذلك بعض الأساليب من الخزف الصينى الذى كان يستورد بكثرة إلى العالم الإسلامى، وقد عثر على كميات كبيرة منه فى الحفائر الإسلامية مثل حفائر سامرا والفسطاط.

وعرف المسلمون أنواعاً كثيرة من الخزف نذكر منها الفخار (لوحات 808 - 815)، والفخار المطلى بالمينا (لوحات 921 - 923)، والخزف (لوحة 819)، والخزف المزجج (لوحات 816 - 818)، والسلادون (لوحات 919 و920)، وتقليد البورسلين (لوحات 895 - 914)، والقاشانى (لوحات 816 و925 - 927)، والفسيفساء الخزفية (لوحة 567)، وتختلف هذه الأنواع بعضها عن بعض من حيث نوع الطينة المستعملة ومن حيث التشكيل والمتانة والرقة والطلاء والزخرفة والأدوات المنتجة.

الفخار:

ينتج الفخار (لوحات 808 - 815) من الطين المحروق دون طلاء، وهو عادة من طينة أقل نقاءً من طينة الخزف وأكثر سمكاً، وأكثر مسامية وأقل متانة. ومن حيث القدم فهو أقدم من حيث استخدام البشر له. ويستخدم بصفة خاصة فى صنع القلل والأزيار حيث يستفاد من مساميته فى تبريد الماء، ومن أهم أساليب الفخار الإسلامى ما يلى:

١ - فخار صدر الإسلام (لوحة 809) وفيه يظهر المحافظة على التقاليد الفنية التى ترجع إلى ما قبل الإسلام سواء فى الشكل وأسلوب الزخرفة، وأهم أدواته الخباب الكبيرة أو الجرار والزمزيات، والأباريق الصغيرة، وقد عثر على مخلفاته فى سوريا والعراق وإيران، والأساليب الزخرفية المستخدمة فيه النقش والحفر الغائر والبارز والزخرفة بطريقة القرطاس (الباربوطين)، والزخرفة بالختم بأختام مستديرة أو غير مستديرة، وعن طريق القوالب، وفى هذه الحالة الأخيرة كان جسم الإناء المستدير يصنع من جزئين منفصلين يضاف إليهما فيما بعد الرقبة والمقابض والقاعدة.

٢ ـ الفخار فى عصر السلاجقة: ويتمثل فيه ثروة زخرفية كبيرة ووصلنا منه أدوات مثل ما سبق ذكره من أدوات فخارية فى صدر الإسلام واستخدم فى زخرفته نفس الأساليب السابق ذكرها واستعملت القوالب فى عمل الحليات البارزة.

٣ ـ الفخار فى مصر: أهم ما وصلنا منه القلل وشبابيك القلل (لوحات 811 و812) التى يتمثل فيها أشكال زخرفية من شتى الأنواع فى الرسوم الآدمية والنباتية والهندسية والكتابات، ويتضح فى زخرفة شبابيك القلل حب الصانع المصرى للفن لذاته حيث أن شباك القلة لا يكون عادة فى مكان ظاهر.

ومن أنواع الفخار ذات الطابع الفنى المتطور المصرى: الفخار المطلى بالمينا، وقد وصلنا منه نماذج كثيرة ورد عليها اسم أصحابها وصناعها بالإضافة إلى زخارفها ونقوشها الكتابية بالخط الثلث الجميل ومن أشهر صناع الفخار المطلى بالمينا «شرف الابوانى» (لوحة 923).

الخزف:

هو النوع المطلى، وعادة يكون الطلاء بمادة زجاجية، ومن ثم يسمى مزججاً، وطينة الخزف أكثر نقاءً وصلابة من طينة الفخار، وطينته تختلف عن طينة السيلادون والبورسلين التى تعتبر أكثر صلابة وتماسكاً من طينة الخزف وهذه الأنواع الثلاثة «خزف (لوحات 816 ـ 818) وسيلادون (لوحات 919 و920)، وبورسلين (لوحات 895 و914)» تستخدم أكثر ما تستخدم فى صناعة الأوانى، كما صنعت أدوات كثيرة من الخزف مثل الأحواض وكراسى العشاء ومساند الأرجل والشمعدانات والمسارج والتماثيل وغير ذلك.

أما القاشانى (لوحات 925 ـ 927) فهو عبارة عن بلاطات خزفية مطلية ويستخدم فى كسوة الجدران والأرضية.

والفسيفساء الخزفية (لوحة 567) عبارة عن فصوص أو قطع صغيرة من الخزف أو القاشانى يلصق بعضها إلى جوار بعض لإنتاج شكل زخرفى كامل، وتستخدم الفسيفساء فى تكسية الجدران والمحاريب وغير ذلك.

وتمر صناعة الخزف بصفة عامة بعدة مراحل أولها: الحصول على الطينة المناسبة وتختلف الطينة عادة من مكان إلى مكان ومن قطر إلى قطر ولذلك فهو يتفاوت من حيث المادة أو الخامة، ومن حيث الجودة ومن حيث اللون، ومن ثم يفيد نوع الطينة فى كثير من الأحيان فى تحديد مكان الصناعة وبالتالى فى تحديد الطراز وأحياناً العصر.

ثم تعجن الطينة إلى درجة معينة من اللزوجة ثم تشكل وكان التشكيل فى أول الأمر يتم باليد فقط ثم صار يستعان بالدولاب أو عجلة الفخرانى لتدوير الطين (لوحة 808)، ثم يستخدم الصانع أصابعه ويده فى التشكيل وإذا لزم الأمر يستعمل أداة مثل قطعة من الخشب.

وبعد التشكيل تجفف الأوانى ثم تحرق فى أفران خاصة فى درجات حرارة معينة تختلف بحسب الطينة، ثم تأخذ فرشة من الدهان ثم تجفف، وقد تحرق مرة ثانية، ثم تطلى، وتزخرف بالطلاء الزجاجى وقد يستخدم التذهيب وأنواع أخرى من الأطلية، ثم يعاد حرقها لتثبيت الطلاء، وربما تكرر حرقها أثناء الطلاء وذلك حين تستخدم أنواع مختلفة من الطلاء.

ومن الملاحظ أن الخزف يشترك فى إنتاجه العديد من الصناع والفنانين كالعجان، والصانع الذى يقوم بالتشكيل (لوحة 808)، والعامل الذى يتولى الحرق، والمزخرف أو الرسام، وفى حالة الزخرفة قد يشترك فى زخرفة الإناء الواحد عدد من المزخرفين يضيف كل واحد منهم لوناً معيناً أو طلاء محدداً ثم ينقله إلى من يليه ليضيف إليه بدوره وهكذا حتى تكمل زخرفة الأداة.

### مراكز صناعة الخزف:

اشتهرت أماكن معينة بصناعة الخزف وترجع شهرتها إلى توفر هذه الطينة المناسبة لهذه الصناعة بالإضافة إلى ظروف أخرى. ومن أشهر مراكز صناعة الخزف الإسلامية: بغداد، وسامرا (لوحة 817)، والموصل فى العراق (لوحة 819)، والرى (لوحة 839)، وقاشان (لوحات 841 ـ 848)، وسلطان أباد (لوحة 838)، وسارى (لوحة 826)، وساوه (لوحات 850 ـ 852)، ونيسابور (لوحة 824)، والسوس فى إيران والفسطاط والقاهرة والفيوم فى مصر (لوحات 862 ـ 914)، ودمشق والرقة فى الشام (لوحة 825)؛ ومالقة وبلانسيه ومنيشة وغرناطة فى الأندلس (اسبانيا) (لوحات 930 و931)؛ وازنيق وكوتاهية فى آسيا الصغرى (لوحات 928 و929)؛ وكان بأزنيق فى عهد السلطان أحمد العثمانى (١٦٠٣ ـ ١٦١٧م) ٣٠٠ مصنع للخزف.

ويتميز الخزف الإسلامى بأن كثيراً منه يحمل توقيعات صناعه مثل مسلم (لوحات 874 و875) وسعد (لوحة 879) وغيبى (لوحة 893) وعلى البيطار (لوحات 824 و825).

كما وصلنا مؤلف عن صناعة الخزف كتبه عبد الله بن على بن أبى طاهر فى قاشان فى سنة ٧٠٠ هـ (١٣٠٠م) ووصف فيه بعض الأشغال الفنية فى صناعة الخزف وعين مصادر بعض المواد المستعملة فيه وقد عثر على هذا الكتاب فى استانبول ونشره بعض الألمان.

### الأساليب والطرز:

ينقسم الخزف الإسلامى إلى عدة طرز بعضها اتخذ طابع الدولية أى انتشر فى أقطار كثيرة من العالم الإسلامى، وبعضها اقتصر على الطابع المحلى أى انفرد به قطر إسلامى أو اقليم معين أو مدينة محددة دون سائر الأقطار أو الأقاليم أو المدن. ومن الملاحظ أن الطراز الدولى انقسم بدوره إلى عدة طرز فرعية حسب اختلاف الأقطار والعصور. ومن أهم الطرز للخزف الإسلامى ما يلى:

### الخزف ذو البريق المعدنى:

يتميز هذا النوع من الخزف (لوحات 816 ـ 818 و839 و949 و862 ـ 884 و930 ـ 931) بأنه يطلى بدهان أبيض أو أبيض مائل إلى الزرقة أو الاخضرار ويرسم فوق هذا الدهان أشكال ذات بريق معدنى غالباً ما يكون ذهبى اللون وأحياناً أصفر مائل إلى الحمرة. واتخذ هذا النوع من الخزف طابعاً دولياً إذ انتشر فى أقطار إسلامية كثيرة مثل العراق وإيران ومصر والشام وشمال افريقيا والأندلس كما صنع فى عصور مختلفة.

وهو ابتكار إسلامى صرف ولا تزال صناعته سرًا حتى الآن ويمتاز بأن طلاءه ذو بريق يشبه بريق الذهب أو المعادن ويرجع ذلك إلى استخدام اكسيدات معدنية فى طلائه أو فى زخرفته ومن ثم سمى بالخزف ذى البريق المعدنى أو الفخار المذهب (Lustre). ويزعم البعض أن ابتكاره يرجع إلى الرغبة فى الترف مع مراعاة تعاليم الإسلام الذى

يحرم استخدام أوانى الأكل أو الشرب من ذهب أو فضة مما حدا بالفنانين الإسلاميين إلى ابتكار خزف فاخر له بريق الذهب يشبع حب الترف دون مخالفة الدين ومن أشهر أنواعه:

**أولاً: خزف العراق:**

خزف سامرا (لوحة 817) ويرجع إلى القرن (٣ هـ/٩ م). وانتشر أسلوب سامرا فى أقطار كثيرة مثل العراق ومصر وإيران. ورغم وحدة الأسلوب بين هذه الأنواع فإن هناك اختلافات فيما بينها ترجع إلى اختلاف القطر أو العصر. ويتميز خزف سامرا بخلو زخارفه من الكائنات الحية. أما الخزف الإيرانى فبعضه يشبه خزف سامرا من حيث خلوه من الكائنات الحية، وبعضه تشتمل زخارفه على كائنات حية (لوحة 818). أما الخزف الطولونى (لوحة 862) فهو يشبه خزف سامرا. والخزف الإيرانى وبعضه يشتمل على أشكال آدميين لهم وجوه متميزة ذات عيون مستديرة.

هذا وعثر فى سامرا على بلاطات من الخزف ذى البريق المعدنى كانت تزخرف جدران قصر سامرا وهى مرسومة ببريق معدنى ياقوتى اللون يوجد فى أغلب الأحيان مع اللون الأصفر والأخضر والذهبى والأرجوانى ويزين بعض هذه البلاطات رسم ديك داخل أكليل مضفر على أرضية صفراء مرمرية الشكل.

كما أن محراب سيدى عقبة بالقيروان بتونس يحف به بلاطات ذات بريق معدنى من أسلوب سامرا (لوحة 816) يبلغ عددها ١٣٩ بلاطة صنعت على شكل إطار للمحراب وربما كان يرجع إلى عهد زيادة الله بن الأغلب (٨١٧ - ٨٣٨ م) ويعتقد البعض أنها جلبت من بغداد مع حشوات المنبر الخشبى لجامع القيروان ومن الملاحظ أنها تسبق فى تاريخها تاريخ تأسيس مدينة سامرا.

وازدهرت صناعات أنواع من الخزف ذى البريق المعدنى فى أقطار أخرى وفى عصور مختلفة فازدهرت فى مصر فى العصر الطولونى (لوحة 862) وفى العصر الفاطمى (لوحات 863 - 884)، وفى إيران فى العصر السلجوقى وفى الرقة (لوحات 839 - 849) والشام فى عصر السلاجقة والأتابكة وفى الأندلس (لوحات 930 و931) فى القرن الرابع الهجرى /١٠ م وفى القرنين (٩٢٨ هـ) (١٤، ١٥ م) ولكل نوع من هذه الأنواع طرازه المتميز.

**ثانياً: ومن طرز الخزف الإسلامى الأخرى نذكر ما يلى:**

**الخزف الإيرانى وينقسم إلى الأنواع الآتية:**

أ - خزف إيرانى مبكر (لوحات 818 - 824) ومن أشكاله:

١ - خزف مرسوم تحت الطلاء (لوحات 820 - 826) وهو نوع محلى من الخزف ربما اقتصرت صناعته على خراسان والتركستان (نيسابور وسمرقند وسارى) ومنه نوع خزف زخرفة سوداء ونوع ثان ذو زخرفة سوداء مع ألوان أخرى، ونوع ثالث ذو زخرفة متعددة الألوان.

٢ - خزف مرسوم فوق الدهان: وينسب إلى سامرا والسوس والرى ويتميز بأنه خزف أبيض ذو زخارف مرسومة (لوحة 820).

٣ - خزف تقليد تانج: ويتميز بأنه مرقش (لوحة 819).

٤ - خزف ذو بريق معدنى قريب الشبه من خزف سامرا وقد سبقت الإشارة إليه (لوحة 817).

(ب) خزف سلجوقى من القرن ٥ هـ/١١ م (لوحات 826 - 835): وينقسم إلى الأنواع الآتية.

١ - خزف أبيض: (لوحات 831 - 832): وهو قريب الشبه من البورسلين الصينى وهو خزف أبيض محفور حفراً غائراً أو محزوز أو مخرّم يترسب فيه الطلاء الأبيض.

٢ - خزف ذو طلاء أخضر أو فيروزى وذو زخارف مفرغة وأحياناً زخارفه غير مخرمة (لوحة 833).

٣ - خزف جبرى (لوحة 828): وهو خزف ذو رسوم محفورة أو مكشوطة يطلى بطلاء عاجى أو أخضر يترسب فى الأجزاء المحفورة أو المكشوطة فيصير لونه أكثر دكنة وتتألف زخارفه عادة من رسم حيوان أو طائر يملأ باطن الإناء ومرسوم بأسلوب محور فيه حيوية.

٤ - خزف لقبى (لوحة 829): وهو خزف أبيض ذو زخارف محفورة ومرسومة بطلاء أزرق ذهبى وفيروزى وأخضر وأرجوانى فاتح.

٥ - خزف اغقند (لوحة 830): وهو متعدد الألوان.

٦ - خزف امل (لوحة 835): وهو ذو زخارف محفورة وملون باللونين الأخضر والأصفر.

٧ - خزف سارى (لوحة 826): (مازندران) وهو متعدد الألوان: أخضر وأصفر تحت طلاء أبيض شفاف.

٨ - آنية وبلاطات مرسومة ببريق معدنى (لوحات 839 - 849): ذهبى باهت مخضر أو بنى داكن محمر فوق طلاء أبيض، أو أزرق زهرى أو فيروزى.

(جـ) خزف إيرانى من القرنين ٦، ٧ هـ (١٢، ١٣ م): وينقسم إلى الطراز الآتية:

١ - خزف مينائى (لوحات 850 - 857): وهو مرسوم فوق الدهان بعدة الوان فوق طلاء أبيض أو أزرق زهرى أو فيروزى وقد يوجد تذهيب وزخارف بارزة مذهبة وتشتمل القطعة الخزفية على رسوم تمثل موضوعات مختلفة كمناظر صيد أو بلاط وينسب الخزف ذو الرسوم الكبيرة إلى قاشان وذو الرسوم الصغيرة إلى الرى. وهذه الرسوم وطلاؤها ذات صلة وثيقة بأساليب التصوير فى المخطوطات التى تنسب إلى مدينة الموصل من القرن السابع الهجرى ( ١٣م).

٢ - خزف ذو بريق معدنى (لوحات 839 - 849): ويشتمل على رسوم تمثل موضوعات مختلفة مثل خزف مينائى والفرق الوحيد بينه وبين خزف مينائى أن رسومه مرسومة بالبريق المعدنى وهو ينسب إلى مدينة قاشان وساوة.

٣ - خزف ذو لون أسود تحت طلاء شفاف أو أزرق شفاف (لوحات 827 - 837) وقد تكون زخارفه مجسمة أو بارزة ويمكن اعتباره مقدمة لخزف سلطان آباد.

٤ - خزف ذو لون أزرق زهرى أو أخضر وزخارفه مجسمة (لوحات 834 و838).

٥ - خزف الرقة: من القرنين ٦، ٧ هـ (١٢، ١٣ م) أهم طرزه نوعان: خزف ذو بريق معدنى (لوحة 825)، وخزف ذو

زخارف سوداء تحت طلاء أزرق وينسب إلى القرن ٦ ـ ٧ هـ (١٢ ـ ١٣م).

(هـ) خزف مغولى: يرجع إلى القرن ٧، ٨ هـ (١٣، ١٤ م) ومن أشهر أنواعه:

١ ـ خزف سلطان آباد: وهو خزف مرسوم تحت الطلاء باللونين الأسود والأزرق (طلاء سمن أو أزرق فيروزى).

٢ ـ وخزف ذو زخارف بارزة ومرسوم فوق الدهان (لوحة 858) سواء بالبريق المعدنى أو بالذهب أو الألوان المختلفة ويتضح فيه التأثر التدريجى بالفن الصينى فى محاكاة الطبيعة فى رسوم الحيوان والطيور والمناظر الطبيعية ووصلنا منه أوان وبلاطات خزفية وفسيفساء خزفية.

(و) خزف تيمورى: يتضح فى الخزف التيمورى بعض التدهور مع ظهور تأثيرات صينية تتضح فى أشكال الزخارف من جهة وفى ظهور نوع من الخزف تقليداً للبورسلين ومن أنواع الخزف التيمورى: بداية نوع من الخزف يسمى خزف «كوبجى» (لوحة 860)؛ ووجد قاشانى تيمورى فى الجامع الأزرق فى تبريز (لوحة 589) وفسيفساء خزفية من الطراز التيمورى فى عمائر إيرانية أخرى (لوحات 567 و586 و587) وكذلك عمائر أخرى فى بخارى وسمرقند (لوحات 598 ـ 604).

(ز) الخزف الصفوى (لوحات 859 و860):

وعرف فى هذا العصر عدة أنواع من الخزف منها:

١ ـ خزف ذو بريق معدنى يشتمل على زخارف ذات طابع صفوى.

٢ ـ بلاطات خزفية كبيرة من طراز متعدد الألوان (لوحة 859).

٣ ـ فسيفساء خزفية زخارفها ذات طابع صفوى.

٤ ـ خزف تقليد البورسلين الصينى من أسرة منج.

وقد انتشر هذا النوع من الخزف فى إيران فى هذا العصر وزخارفه ذات طابع صينى تعتبر مماثلة أو متطورة عن زخارف هذا النوع فى العصر التيمورى وهو من مادة لينة قليلة الاحتمال بنية اللون تشبه خزف كوبجى (لوحة 860) وفى هذا الخزف توجد أحياناً أحرف صينية زائفة بأسفل الأوانى. وعرف من هذا النوع أيضاً مجموعة من الخزف الأبيض تقليد البورسلين أغلبها من ق ١٨ وبداية ١٩ م. وتنسب هذه المجموعة إلى جمبرون وهو ثغر إيرانى على الخليج وإن كان يغلب أن هذا الثغر لم يكن موطن صناعة هذا النوع من الخزف. ومن الخزف الصفوى تقليد البورسلين سلاطين عميقة ذات قواعد وبها زخارف مثقوبة مملوءة بالطلاء ومن زخارف الخزف تقليد البورسلين زخارف نباتية باللونين الأزرق والأسود. ومهما يكن فقد حدث فى هذا النوع من الخزف تدهور فى ق ١٨ م.

٥ ـ خزف كوبجى (لوحة 860): وهو نوع متعدد الألوان تحت الطلاء.

وقد ازدهر هذا النوع من الخزف فى نهاية ق ١٦ م وق ١٧ م وينسب هذا النوع من الخزف إلى قرية فى جبال داغستان بالقوقاز ويمكن تقسيمه إلى مجموعتين:

(أ) مجموعة من الخزف ذى زخارف بلون أسود تحت طلاء أزرق أو أخضر ومن ضمن زخارفه رسوم السحب الصينية ولهذا النوع من الخزف صلة بخزف كوبجى التيمورى.

(ب) مجموعة من خزف ذى ألوان متعددة

مرسومة تحت طلاء شفاف ويوجد به فى أكثر الأحيان بقع بنية. ومن خزف كوبجى نوع به رسوم نصفية (لوحة 860) نوع آخر ذو ألوان بيضاء وصفراء، وزرقاء، وسوداء وبنية وبرتقالية مع كثافة فى اللونين البنى والبرتقالى ويرجح أنه من إنتاج اقليم اذربيجان بإيران وخاصة تبريز.

(ج) الخزف القاجارى (لوحة 861):

الفسيفساء الخزفية: انتشرت فى العصر المغولى فى إيران صناعة الفسيفساء الخزفية، وتتلخص طريقة الصناعة فى أن الموضوع الزخرفى يتكون من عدد من الوحدات الصغيرة (الفصوص أو القطع) المختلفة الشكل أو الحجم التى قطعت من لوحات كبيرة من الخزف المطلى بالألوان ثم تجمع القطع بعضها إلى بعض بملاط يصب عليها من الخلف فيملأ جميع التجاويف وعرفت الفسيفساء الخزفية أولاً فى عصر السلاجقة ومن أبرز نماذجها الفسيفساء الخزفية فى عمائر قونية وترجع إلى ق ١٣ م. ثم تطورت الفسيفساء الخزفية من ق ١٤ م ومن أبرز نماذجها الفسيفساء الخزفية فى ضريح أولجايتو من سلطانية، ويرجع إلى سنة ١٣١٠م (لوحة 585)، وبلغت الفسيفساء الخزفية آخر مراحل تطورها فى أصفهان ومن أبرز نماذجها الفسيفساء الخزفية من المسجد الجامع فى أصفهان (لوحة 563) وفى مسجد يزد ومحرابه الفخم (لوحة 586).

**ثالثاً: الخزف المصرى:**

عرفت مصر عدة طرز من الخزف على طول عصورها نذكر منها:

(أ) الخزف الطولونى (لوحات 862 و873): وهو خزف ذو بريق معدنى متأثر بأسلوب سامرا ذى البريق المعدنى وقد سبقت الإشارة إليه.

(ب) خزف الفيوم:

الخزف الفاطمى ذو البريق المعدنى (لوحات 862 ـ 881): ويتضح فى صناعته وزخارفه تقدم عن أسلوب سامرا وإن احتفظ الخزف المبكر منه بطابع سامرا ويمكن تقسيم هذا الخزف الفاطمى إلى ثلاثة طرز زمنياً: الطراز المبكر (لوحة 874)، والطراز الوسيط (لوحة 877)، والطراز الأخير (لوحات 879 ـ 884).

ومن حيث الأساليب الزخرفية ظهر على الخزف الفاطمى الزخارف النباتية والهندسية ورسوم الحيوان والموضوعات التصويرية ويمكن تقسيم هذا النوع إلى فرعين بموضوعات تمثل مناظر حياة البلاط والطرب والصيد (لوحات 862 ـ 880) ويتضح فى هذا النوع التأثر بأسلوب سامرا من حيث التأنق الزخرفى وعدم محاكاة الطبيعة والتحوير، وفرع آخر يمثل موضوعات مستمدة من الحياة الشعبية مثل المصارعة الشعبية (لوحة 884) ومهارشة الديكة (لوحة 882) والحمالين (لوحة 881) والتحطيب (لوحة 883) ويتضح فى أسلوب هذا الفرع من الموضوعات البعد عن أسلوب سامرا من حيث محاكاة الطبيعة وعدم الاهتمام بالزخرفة والتعبير عن الأحاسيس البشرية (الإنسانية). ويمتاز الخزف الفاطمى بصفة خاصة بوجود

توقيعات صناعه على المنتج منه بكثرة ونذكر منهم مسلم بن الدهان (لوحات 874 - 875)، وعلى البيطار (لوحات 864 و865) وجعفر المصرى (لوحة 876)، والطبيب، وأحمد الصياد، وهيثم بن إبراهيم (لوحة 866)، ويمكن اعتبارهم من صناع الخزف الفاطمى المبكر. ومنهم أيضاً الشريف أبو العشاق.

ويمثل أسلوب الخزف الفاطمى فى العصر الوسيط، ومنهم أيضاً سعد ومدرسته (لوحة 879) ومنهم ابن الساجي يمثلون أسلوب الخزف الفاطمى فى العصر الأخير.

(د) الخزف الأيوبى: واشتهر منه نوعان:

(١) الخزف المتعدد الألوان المرسومة تحت الدهان (لوحة 885) ورسومه ذات لون أزرق داكن أو أصفر وأسود على أرضية بيضاء.

(٢) خزف دقيق الصنع وعجينته تتميز بالرقة وذو طلاء ورسوم جميلة ومنه أشكال سوداء تشبه خزف الخيال فى إيران (لوحة 886).

(هـ) الخزف المملوكى: ويوجد منه أنواع:

(١) خزف مرسوم تحت الطلاء (لوحة 910): ومنه عدة طرز: طراز تقل فيه الرسوم الآدمية وطراز ذو صلة وثيقة بخزف سلطان أباد.

(٢) خزف سيلادون (لوحات 919 و920): وهو تقليد للسيلادون الصينى والإيرانى.

(٣) خزف تقليد البورسلين (لوحات 911 - 914) وذلك من حيث الأسلوب الزخرفى وهو المعروف بالأبيض والأزرق، واشتمل بعض منتجاته على أسماء صناعه مثل غيبى بن التوزيزى (لوحات 889 - 895) والأستاذ المصرى (لوحات 906 - 907) وأبو العز (لوحات 896 - 901) والبقيلى (لوحات 904 و905) والعجمى (لوحة 908) والهرمزى (لوحة 902) وغازى (لوحة 909).

(٤) الفخار المطلى بالمينا (لوحات 921 - 923) ويتميز هذا النوع من الفخار باشتماله على كتابات الخط الثلث ورسوم رنوك الأمراء الذين صنعت لهم الأوانى من هذا الطراز، ومن صناعه شرف الأبوانى (لوحة 923)، وقد سبقت الإشارة إليه.

(٥) خزف مرسوم تحت الطلاء ذى ألوان زرقاء وسوداء وفيروزى وبهذا النوع من الخزف ثقوب يملأها الطلاء (لوحة 912). وهو متأثر بنظيره من الخزف الإيرانى

(٦) بلاطات خزفية تقليد البورسلين (الأبيض والأزرق) (لوحات 925 - 927).

رابعاً: الخزف الاسبانى المغربى:

وعرف منه عدة أنواع أهمها ما يلى:

(أ) خزف ذو بريق معدنى ينسب إلى مدينة الزهراء ويرجع إلى القرن ١٠م ويمت بصلة وثيقة إلى مثيله فى سامرا وإيران.

(ب) خزف بطرنة قرب بلنسيه ويرجع إلى ق ١٣، ١٤ م.

(جـ) خزف ذو بريق معدنى من ق ١٤، ١٥ فى مالقة وغرناطة ومنه قدور الحمراء (لوحات 930 و931) التى ترجع إلى ق ١٤م وهى أما ذو بريق معدنى ذهبى وينسب إلى مالقة أو بريق معدنى أزرق وينسب إلى غرناطة، وأما خزف ذو بريق معدنى بنى وأزرق

وينسب إلى مالقه فى ق ١٥م وهو ليس من نوع قدور الحمراء.

(د) القدور البرميلية البارلو من مدينة منيشه قرب بلنسية وترجع إلى ق ١٤، ١٦م.

(هـ) خزف بلنسيه ويرجع إلى ق ١٥ ومنه أنواع كما يلى:

(١) خزف يشتمل على عناصر زخرفية مستمدة من الفن القوطى.

(٢) خزف ذو لون أزرق يشتمل على رسوم حيوانات تتميز بالرشاقة وكتابات قوطية.

(٣) خزف به رسوم من تفريعات العنب وذو لون أزرق وذهبى وينسب إلى الفن القوطى.

(٤) خزف يشتمل على رنوك أسر أوروبية.

(٥) خزف من صناعة المسيحيين الذين انتقلت صناعة الخزف إلى أيديهم بعد المسلمين.

**خامساً: الخزف التركي:** (لوحات 10 و11 و30 و178 ـ 183 و236 و928 و929)

**ويمكن تقسيمه إلى عدة أنواع:**

(١) خزف استخدم فى زخرفة العمائر فى مدينة قونيه (لوحة 624) وهو ذو طابع إيرانى ويرجع إلى ق ١٣ م الميلادى ويعتبر أقدم أنواع الخزف التركى.

(٢) خزف آسيا الصغرى ق ١٤ ـ ١٧م وهو خزف مرسوم تحت الطلاء باللون الأزرق والأبيض تقليد البورسلين الصينى من أسرة منج ومنه بلاطات مطلية بالمينا وزخرف به جينيلى كوشك (لوحة 639).

(٣) خزف أزنيق (لوحات 928 و929): وتعتبر أزنيق أهم مراكز صناعة الخزف فى آسيا الصغرى فى القرنين ١٦، ١٧م وهو خزف مرسوم تحت الطلاء وألوانه الأزرق الزهرى والأزرق الفيروزى والأخضر والأصفر وخاصة الأحمر الطماطمى وهذا اللون لون مميز للخزف التركى من أزنيق وكان يصنع من الطمى الأرمنى المحمر وتوضع منه طبقة سميكة. وزخارف خزف أزنيق عبارة عن مراوح نخيلية وزهرة القرنفل وزهرة الخزاما (قرن الغزالى) والسنبل البرى واللاله والسوسن وأنواع مختلفة من الورد. ومنذ القرن ١٧م أخذت رسومه تحاكى الطبيعة وبدأ تدهور هذا النوع من الخزف فى ق ١٨ م حيث حل اللون البنى المحمر محل اللون الأحمر الطماطمى الزاهى وأصبحت ألوانه باهتة.

(٤) خزف كوتاهية ويرجع إلى ق ١٨ م وهو نوع متدهور من خزف أزنيق ويميزه لون أصفر ذو طابع خاص.

(٥) الخزف السورى (لوحات 11 و30) وفيه حل اللون الأرجوانى محل الأحمر الطماطمى ويرجع إلى ق ١٦، ١٧ م. وتتميز رسومه بالرشاقة والتأنق ونسبه البعض إلى دمشق والبعض الآخر إلى الأناضول. ويوجد على بعضه رسم الطاووس.

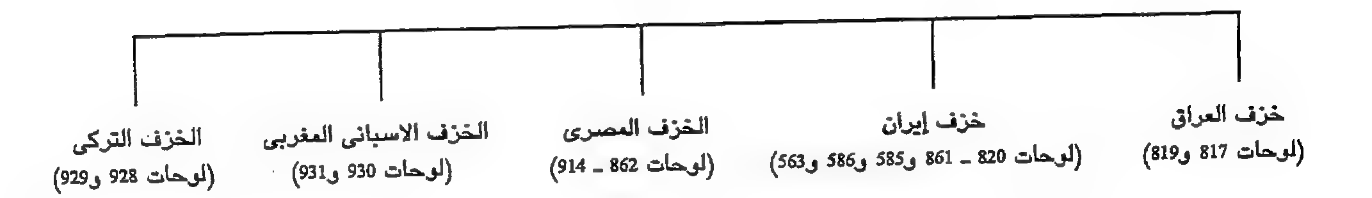
(٦) خزف القرن الذهبى.

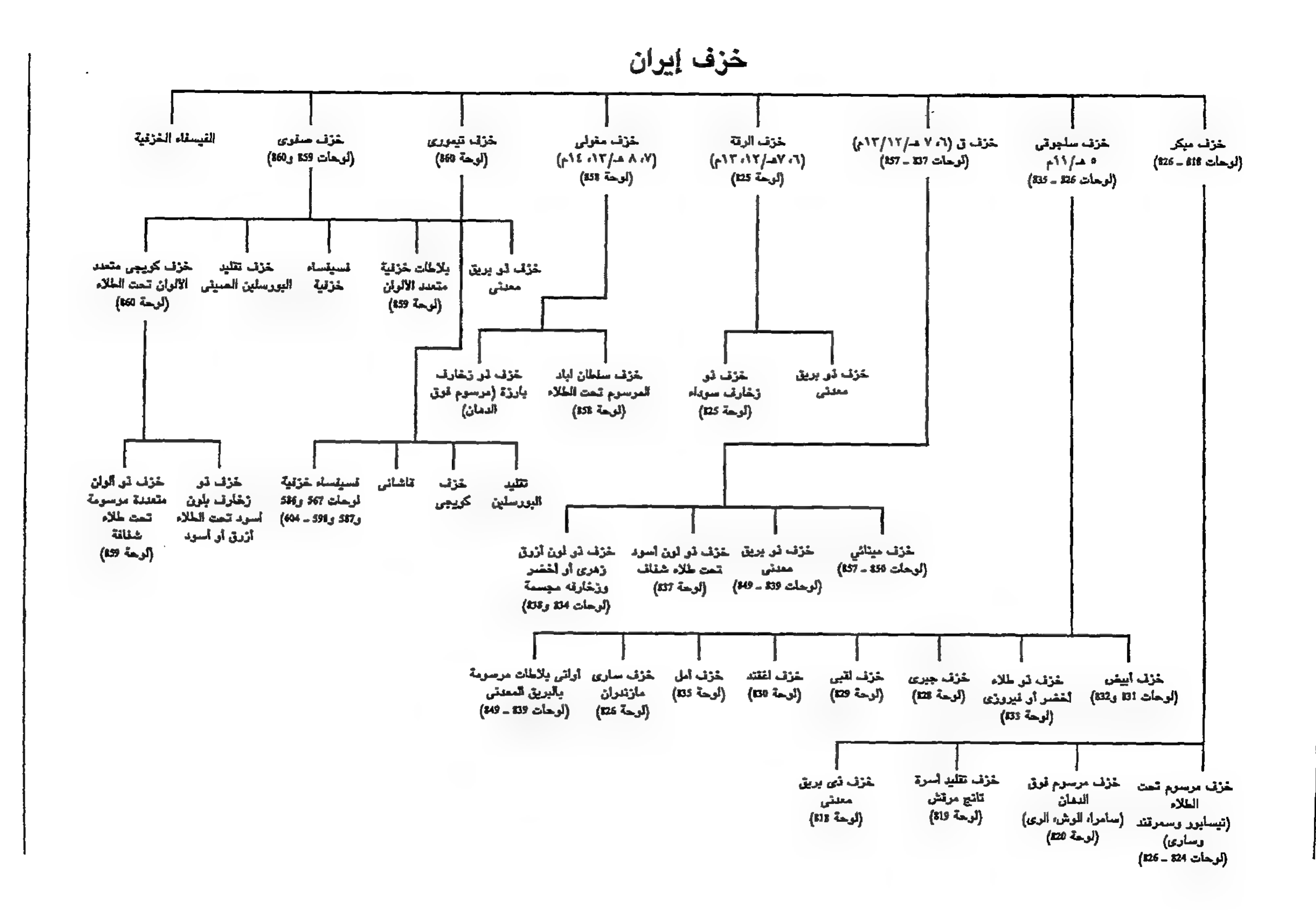
(٧) أوان خزفية على هيئة مشكاوات أو مصابيح وبعضها مؤرخ.

(٨) حين استولى العثمانيون على قبة الصخرة (لوحة 45) كسوا خارجها بالبلاطات القاشانية ذات الطابع التركى العثمانى مما أدى إلى ازدهار هذه الصناعة.

## جداول بطرز الخزف الإسلامي

(لوحات 808 ـ 942)



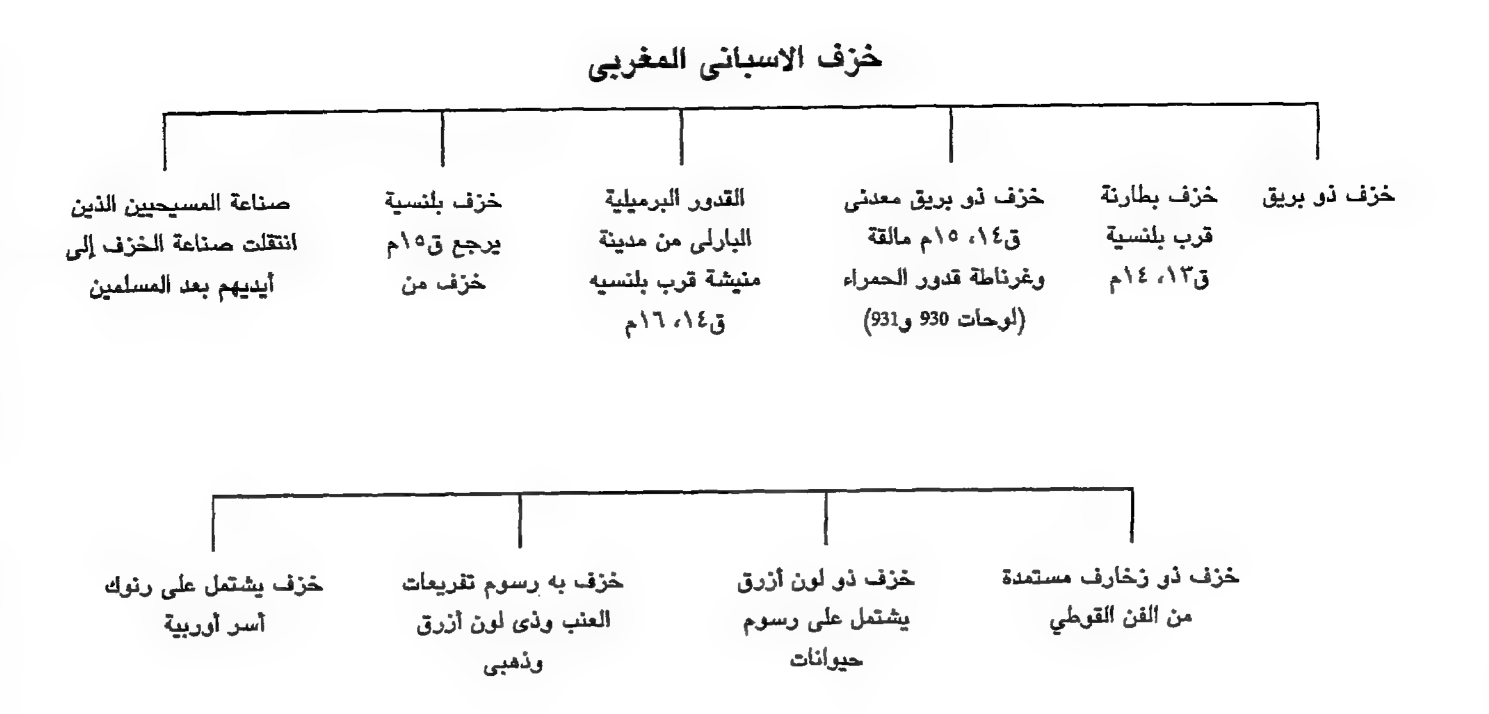


خزف إيران
خزف مبكر (لوحات 818 - 826)
خزف سلجوقى ٥ هـ/١١م (لوحات 826 - 835)
خزف ق (٦، ٧ هـ/١٢/١٣م) (لوحات 837 - 857)
خزف الرقة (٦، ٧هـ/١٢، ١٣م) (لوحة 825)
خزف مغولى (٧، ٨ هـ/١٣، ١٤م) (لوحة 858)
خزف تيمورى (لوحة 860)
خزف صفوى (لوحات 859 و860)
الفيسفاء الخزفية
خزف مرسوم تحت الطلاء (نيسابور وسمرقند وسارى) (لوحات 824 - 826)
خزف مرسوم فوق الدهان (سامراء الوش، الرى) (لوحة 820)
خزف تقليد أسرة تانج مرقش (لوحة 819)
خزف ذى بريق معدنى (لوحة 818)
خزف أبيض (لوحات 831 و832)
خزف ذو طلاء أخضر أو فيروزى (لوحة 833)
خزف جبرى (لوحة 828)
خزف لقبى (لوحة 829)
خزف اغتقد (لوحة 830)
خزف آمل (لوحة 835)
خزف سارى مازندران (لوحة 826)
أوانى بلاطات مرسومة بالبريق المعدنى (لوحات 839 - 849)
خزف ميناثى (لوحات 850 - 857)
خزف ذو بريق معدنى (لوحات 839 - 849)
خزف ذو لون أسود تحت طلاء شفاف (لوحة 837)
خزف ذو لون أزرق زهرى أو أخضر وزخارفه مجسمة (لوحات 834 و838)
خزف ذو بريق معدنى
خزف ذو زخارف سوداء (لوحة 825)
خزف سلطان اباد المرسوم تحت الطلاء (لوحة 858)
خزف ذو زخارف بارزة (مرسوم فوق الدهان)
تقليد البورسلين
خزف كوبجى
قاشانى
فسيفساء خزفية لوحات 567 و586 و587 و591 - 604
خزف ذو بريق معدنى
بلاطات خزفية متعدد الألوان (لوحة 859)
فسيفساء خزفية
خزف تقليد البورسلين الصينى
خزف كوبجى متعدد الألوان تحت الطلاء (لوحة 860)
خزف ذو زخارف بلون أسود تحت الطلاء أزرق أو أسود
خزف ذو ألوان متعددة مرسومة تحت طلاء شفافة (لوحة 859)

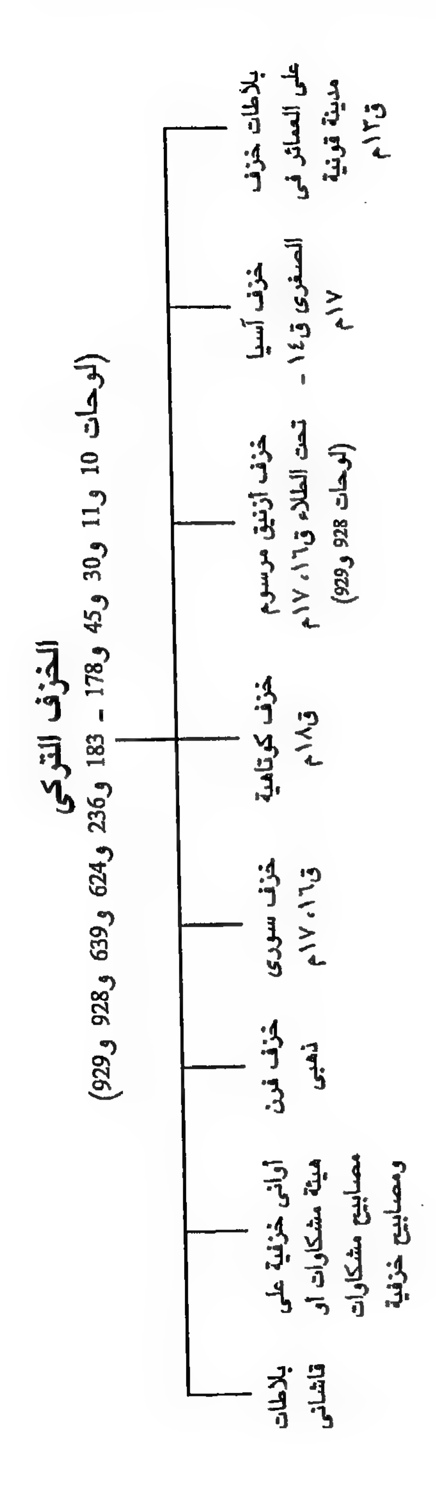


## الخزف المصرى

- خزف طولونى ذى بريق معدنى (لوحات 862 و873)
- خزف الفيوم
- خزف فاطمى ذو بريق معدنى (لوحات 862 ـ 884)
  - طراز مبكر (لوحة 874)
  - طراز وسيط (لوحة 877)
  - طراز أخير (لوحات 879 ـ 884)
- خزف أيوبى
  - خزف متعدد الألوان مرسوم تحت الدهان (لوحة 885)
  - خزف دقيق الصنع (لوحة 886)
- خزف مملوكى
  - خزف مرسوم تحت الطلاء (لوحة 910)
  - خزف سيلادون للصينى والإيرانى (لوحات 919 و920)
  - خزف تقليد البورسلين (لوحات 889 ـ 914 و925 ـ 927)
  - فخار مطلى بالمينا (لوحات 921 ـ 923)
  - خزف مرسوم تحت الطلاء ذو ألوان سوداء والفيروزى (لوحة 912)



خزف الاسبانى المغربى
خزف ذو بريق
خزف بطارنة قرب بلنسية ق١٣، ١٤م
خزف ذو بريق معدنى ق١٤، ١٥م مالقة وغرناطة قدور الحمراء (لوحات 930 و931)
القدور البرميلية البارلى من مدينة منيشة قرب بلنسيه ق١٤، ١٦م
خزف بلنسية يرجع ق١٥م خزف من
صناعة المسيحيين الذين انتقلت صناعة الخزف إلى أيديهم بعد المسلمين
خزف ذو زخارف مستمدة من الفن القوطي
خزف ذو لون أزرق يشتمل على رسوم حيوانات
خزف به رسوم تفريعات العنب وذى لون أزرق وذهبى
خزف يشتمل على رنوك أسر أوربية


الخزف التركى
(لوحات 10 و11 و30 و45 و178 - 183 و236 و624 و639 و928 و929)
بلاطات خزف على المعائر فى مدينة قونية ق١٣م
خزف آسيا الصغرى ق١٤ - ١٧م
خزف أزنيق مرسوم تحت الطلاء ق١٦، ١٧م (لوحات 928 و929)
خزف كوتاهية ق١٨م
خزف سورى ق١٦، ١٧م
خزف قرن ذهبى
أوانى خزفية على هيئة مشكاوات أو مصابيح مشكاوات ومصابيح خزفية
بلاطات قاشانى

# وضوح شخصية الفنان على خزف القاهرة(*)

من الظواهر الملفتة للنظر فى الخزف الفاطمى وجود توقيعات صناعه على كثير من التحف الخزفية التى وصلتنا منه (لوحات 873 ـ 879)، مما يدل على اعتداد هؤلاء الصناع بأنفسهم واعتزازهم بمكانتهم وفخرهم بإنتاجهم، وبدراسة انتاج هؤلاء الصناع اتضح أن لكل منهم أسلوبه الصناعى والزخرفى وطابعه الخاص الذى ينفرد به عن غيره، والحق أن تمسك هؤلاء الصناع والفنانين بالتوقيع على إنتاجهم من جهة وتميز إنتاج كل منهم بمميزات خاصة وأسلوب شخصى من جهة أخرى لما يدحض الافتراء الذى اعتاد البعض أن يوجهوه إلى الفنانين المسلمين حين يتهمونهم بانعدام الشخصية الفنية وبارتباطهم جميعاً بتقاليد فنية لا يستطيعون أن يحيدوا عنها أو يخرجوا عليها وبانعدام روح الابتكار لديهم وباللجوء إلى التقليد والتكرار.

ولقد استطاع علماء الفنون والآثار أن يدرسوا انتاج صناع الخزف الفاطمى بفضل ما عثر عليه منه فى أطلال مدينة الفسطاط التى أسسها عمرو بن العاص بعد فتح مصر فى سنة ٢١هـ/ ٦٤٢م، وعلى الرغم من أن بعض الولاة الذين حكموا مصر بعد عمرو قد عمدوا إلى تأسيس مدن لهم مثل العسكر والقطائع والقاهرة فإن الفسطاط ظلت مدينة مأهولة بالسكان عامرة بالنشاط والحياة تمثل جزءاً مهما من عاصمة الديار المصرية حتى نهاية الدولة الفاطمية حين لجأ شاور إلى إحراقها فى سنة ١١٦٨م (٥٦٤هـ) حتى لا تقع فريسة سائغة فى يد الصليبيين الذين هاجموا مصر فى ذلك الوقت طمعاً فى احتلالها والسيطرة عليها بعد أن ظهر ضعفها أثناء التنافس بين الوزيرين الفاطميين شاور وضرغام على السلطة وإستعانة كل منهما بالقوى الأجنبية.

وكان من أثر حريق الفسطاط أن خربت هذه المدينة العظيمة وهجرها أهلها وصارت أطلالاً ينعق فيها البوم والغربان كما أصبحت مباءة يلقى فيها سكان القاهرة بالمخلفات وأنقاض الهدم.

على أن هذه المدينة المخربة المهجورة صارت ـ من جهة أخرى ـ منذ ظهور العناية بالآثار الإسلامية قبلة علماء الآثار ـ يجرون فيها أعمال الحفر والتنقيب بحثاً عن الآثار التى تحتويها فى باطنها: سواء ما كان متخلفاً من الحريق أو ما اشتملت عليه

(*) مجلة كلية الآداب ـ جامعة القاهرة، المجلد ١٨، الجزء ١، مايو ١٩٥٦م.

المخلفات والأنقاض التى كان يلقى بها منذ أن صارت بقعة خربة.

وبالإضافة إلى علماء الآثار فطن تجار العاديات القديمة إلى ما تحويه أطلال هذه المدينة وأكوامها من كنوز فنية، فانطلقوا هم وعملاؤهم ينقبون فيها ولا هم لهم إلا الحصول على التحف ذات القيمة المادية أو الفنية بصرف النظر عن اتباع أسلوب علمى فى الحفر والتنقيب مما أفقد التحف المكتشفة كثيراً من أهميتها الأثرية والتاريخية.

ومهما يكن من أسلوب الحفر والتنقيب فقد كان مما عثر عليه فى أطلال مدينة الفسطاط مجموعة كبيرة من نوع من الخزف الفاخر استطاع علماء الآثار والفنون أن ينسبوه إلى مصر الفاطمية ونظراً لما يزين هذا الخزف من زخارف ذات بريق معدنى فقد اصطلح على تسميته بالخزف ذى البريق المعدنى (لوحات 862 ـ 884).

ويمثل الخزف ذو البريق المعدنى المصرى فرعاً من نوع من الخزف شاع استخدامه فى العالم الإسلامى كله إذ عرف ـ بالإضافة إلى مصر ـ فى الشام والعراق وإيران وشمال افريقية والأندلس.

وكان هذا النوع من الخزف يصنع بطريقة تختلف بعض الشيء عن باقى أنواع الخزف فكان يحرق أولاً كالعادة ثم يطلى بطلاء قصديرى غير شفاف وبعد ذلك يحرق مرة ثانية لتثبيت الطلاء وبعد ذلك يزخرف بأوكسيدات معدنية تعطى فى أغلب الأحيان لوناً ذهبياً ثم يحرق مرة ثالثة فى درجة حرارة منخفضة جداً بحيث تثبت هذه الزخارف وتكتسب بريقاً أشبه ببريق المعادن، وربما استغنى عن الحرقة الأولى.

ويعتقد بعض العلماء أن صناع الخزف قد ابتكروا هذا النوع من الخزف ذى البريق المعدنى ليستعيض به أثرياء المسلمين عن أوانى الذهب والفضة التى كان يتورع أتقياؤهم عن استعمالها والتى وعدهم بها الله سبحانه وتعالى فى الجنة حيث يقول سبحانه: ﴿يُطَافُ عَلَيْهِم بِصِحَافٍ مِّن ذَهَبٍ وَأَكْوَابٍ﴾ [سورة الزخرف، الآية:٧١]، ﴿وَيُطَافُ عَلَيْهِم بِآنِيَةٍ مِّن فِضَّةٍ وَأَكْوَابٍ كَانَتْ قَوَارِيرَا ﴿١٥﴾ قَوَارِيرَا مِن فِضَّةٍ قَدَّرُوهَا تَقْدِيرًا﴾ [سورة الإنسان، آية:١٥،١٦].

ولقد أثار البعض شيئاً من الشك بصدد نسبة ما عثر عليه من هذا الخزف فى أطلال الفسطاط إلى مصر زاعمين أنه ربما كان مستورداً من خارج مصر: من العراق مثلاً أو إيران، غير أنه من بين القطع الخزفية التى عثر عليها من هذا النوع فى الفسطاط قطع تالفة أما نتيجة زيادة النضج أو قلته مما يدل على أن الخزف ذا البريق المعدنى الذى عثر عليه بمصر قد صنع فى مصر نفسها ولم يستورد من خارجها إذ أنه ليس من المعقول استيراد خزف تالف، وفضلاً عن ذلك فإن توقيعات بعض صناع هذا الخزف قد اشتملت على مكان الصناعة وهو مصر (لوحات 865، 866).

والحق أن الخزف ذا البريق المعدنى المصرى قد انفرد بخصائص مادية وزخرفية وفنية تميزه عن سائر أنواع هذا الخزف فى شتى أنحاء العالم الإسلامى وأهم ما يميز الخزف المصرى طينته التى تتميز بأنها رملية وهشة وسميكة ومائلة إلى الاحمرار أو الاصفرار.

وظهر على هذا الخزف أنواع الزخارف المختلفة ولا سيما الزخارف النباتية والحيوانية والكتابية (لوحات 862 ـ 883). كما رسمت عليه أحياناً صور تمثل موضوعات

بعض المتع مثل الصيد والعزف (لوحات 877 ـ 878) والشرب (لوحة 876) والرقص (لوحة 880) ومما تجدر الإشارة إليه أيضاً أن بعض الصحون الخزفية الفاطمية اشتملت على صور ذات طابع شعبى مثل صورة بطلين يتصارعان (لوحة 884) وقد تجمع حولهما بعض النظارة أو صورة حمال (لوحة 881) يمشى فى خطوات وئيدة أو صورة رجلين يتبارزان بالعصى (لوحة 883) أو صورة مناقرة الديكة (لوحة 882).

ولقد ورث صناع الخزف كثيراً من التقاليد التى كانت متبعة فى العصر الطولونى (لوحة 873) ثم طوروها وارتقوا بها حتى كادوا أن يصلوا بهذه الصناعة إلى حد الكمال.

وأمدتنا أطلال الفسطاط بقطع من الخزف ذى البريق المعدنى تمثل أجزاء من أنواع مختلفة من الأوانى مثل الأطباق المسطحة والعميقة والسلطانيات والقدور وغيرها، وسبق أن أشرنا إلى أن كثيراً من هذه القطع يشتمل على توقيعات الصناع الذين أنتجوها وقد استطاع العلماء بفضل هذه التوقيعات أن يتعرفوا على أسماء عدد من صناع الخزف الفاطمى كان لكل منهم أسلوبه الخاص من حيث الصناعة والزخرفة.

وأمكن عن طريق الدراسة العلمية لتطور أساليب الصناعة والزخرفة فى انتاج هؤلاء الصناع ومقارنتها بالزخارف الطولونية والفاطمية والأيوبية بصفة عامة أن تحدد الأزمنة التى اشتغل فيها كل منهم على وجه التقريب بالإضافة إلى مدارسهم الفنية وتطور أساليبهم ونسبة القطع الخزفية الخالية من التوقيع إلى صناعها.

ومما ساعد على تاريخ المنتجات الخزفية الفاطمية أيضاً الحصول على قطع من طبق بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (سجل رقم ١٢٩٩٧، ١٤٣٨٩) (لوحات 869 ـ 872) عليه طراز من الكتابة الكوفية المعجمة باسم أستاذ الأستاذين «غبن» قائد القواد فى عهد الخليفة الفاطمى الحاكم بأمر الله استطعنا تاريخه بما بين شهر ربيع الآخر سنة ٤٠٢هـ (نوفمبر ١٠١١م) وجمادى الأولى سنة ٤٠٤هـ (نوفمبر ١٠١٣م) اذ بدراسة زخارف هذا الطبق صار من الممكن أن نتعرف على الانتاج المتشابه والذى يرجع إلى تاريخ معاصر أو مقارب لتاريخه وبالتالى أن نحدد الصناع الذين أنتجوه. واستطاع العلماء بفضل هذه التوقيعات أن يتعرفوا على أساليب الصناعة وصار من الممكن إلى حد ما تحديد الانتاج الأقدم وكذلك الانتاج الأحدث وصناع كل منهما.

وربما كان مسلم بن الدهان (لوحات 874 و875) وهو أهم صناع الخزف ذى البريق المعدنى أو أهم مزوقيه بحيث يمكن اعتباره صاحب مدرسة. وقد وصلنا مجموعة كبيرة من الخزف تشتمل على توقيع هذا الفنان بالإضافة إلى العلامة التى يعتقد أنه اتخذها شعاراً له أو لمصنعه وفى معظم الأحيان يظهر اسم مسلم بخط كوفى بسيط على قاعدة الإناء ولو أنه وجد أحياناً مكتوباً بأسلوب زخرفى على باطن الإناء.

أما علامة مسلم (لوحة 875) فهى على ظاهر الإناء وعلى هيئة دائرتين متداخلتين متحدتى المركز تشتمل الداخلية منهما على خطوط متقطعة ومتوازية. ومن الملاحظ أن هذه العلامة قد ظهرت ـ قبل مسلم ـ على الخزف المصرى فى القرن الثالث الهجرى (٩م) (لوحة 873)، وكذلك على انتاج صناع

فاطميين آخرين من مدرسة مسلم مما يرجح أنها كانت من التقاليد التى ورثها الصناع الفاطميون من الخزف الطولونى.

وتتميز الأوانى الخزفية التى تنسب إلى مسلم وتحمل توقيعه وعلامته بأنها ذات قاعدة منخفضة جداً وبأنها مدهونة بطلاء يغطيها كلها من الباطن والظاهر بما فى ذلك القاعدة.

كما تتميز أيضاً بأن زخارفها ذات بريق معدنى يغلب عليه اللون الذهبى المشوب بخضرة الناتج من مزيج من الفضة والقصدير ولو أنه من الملاحظ أن بعض هذه الزخارف يعطى أحياناً بريقاً معدنياً أحمر نحاسى اللون وذلك نتيجة لفحها بالحرارة أثناء الحرقة الأخيرة.

واستخدم مسلم فى تزيين انتاجه شتى أنواع الزخارف من نباتية وحيوانية وآدمية وكتابية ويتجلى فى رسومه كثير من الحرية وقوة التعبير مما يجعلها وثيقة الصلة بالرسوم الطولونية كما يتضح فى رسومه أيضاً بعض وحدات زخرفية تنسب إلى الفن الساسانى مثل شجرة الحياة والحيوانات المجنحة والفرع النباتى فى فم الحيوان أو الطائر (لوحة 874) والعصابة الطائرة من رقبة الحيوان أو الطائر.

وكان مسلم يميل إلى زخرفة باطن الإناء بموضوع رئيسى يتألف فى الغالب من حيوان أو طائر تحف به زخارف نباتية تساعد على إبرازه وإظهاره.

أما ظاهر الإناء من عمل مسلم فكان يشتمل فى معظم الأحيان على علامته مكررة أربع مرات حول جدار الإناء وكان يرسم بينها «تهشيرات» من خطوط غليظة متباعدة تشبه تلك التى فى الدائرة الداخلية.

هذا وقياساً على ما عرف من أسلوب مسلم فى انتاجه الذى يحمل توقيعه يمكن نسبة طبق غبن (لوحات 869 ـ 872) إلى مسلم أيضاً ويؤيد هذه النسبة أنه قد عرف من مسلم اهتمامه باستخدام طراز الكتابة الكوفية التى تلف حول الإناء بالإضافة إلى استخدامه لوحدات زخرفية نباتية تشبه الزخارف النباتية على طبق غبن (متحف الفن الإسلامى سجل رقم ١٤٩٣٠).

وفضلاً عن ذلك فإن هذا الطبق الكبير الذى يبلغ محيطه أكثر من ٥٠سم والذى يمتاز بدقة زخارفه وروعة رسومها وجودتها وارتقائها والذى عمل لقائد القواد فى عصره يجدر به أن يكون من عمل أشهر صناع هذا العصر على الإطلاق وهو مسلم بن الدهان.

ويمكن أن نضيف إلى ذلك أيضاً أن ظاهر طبق غبن يشتمل على علامة مسلم التى سبقت الإشارة إليها ولو أنه مما يؤسف له أن القاعدة التى ربما كانت تحمل توقيع مسلم حسب العادة لا تزال مفقودة حتى الآن.

ومهما يكن من شيء فإنه من المتعذر القطع بنسبة طبق غبن إلى صانع معين على وجه التحديد وربما تكتشف أجزاء أخرى من هذا الطبق تشتمل على توقيع الفنان الذى صنعه.

وكما انتسب مسلم إلى أبيه الدهان الذى يلاحظ من لقبه أنه كان يمتهن نفس الصنعة نجد أخاً لمسلم اسمه «مترف» ينتسب إلى مسلم نفسه: أن يثبت توقيعه على طبق صغير بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (سجل رقم ١٢٩٩٩) بصيغة «عمل مترف أخو مسلم الدهان».

ومن الملاحظ أن هذا الطبق يمثل جزءاً من صينية تشتمل على عدة أطباق.

ومن صناع الخزف المسلمين الذين من المحتمل أنهم عاصروا مسلم بن الدهان وربما كانوا من تلاميذه فنان وصلنا توقيعه على إنتاجه واسمه على البيطار (لوحات 864 و865) وكان توقيع هذا الصانع يرد أحياناً بصيغة كاملة «عمل على البيطار بمصر» كما يتضح على جانب من قدر بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة «سجل رقم ١٤٨٠٤» ومن الملاحظ أن على البيطار استخدم أحياناً زخارف نباتية تشبه الوحدات الزخرفية التى استخدمها مسلم كما اعتاد أن يزخرف ظاهر أطباقه حسب أسلوب مسلم من حيث رسم علامة مسلم والتهشيرات بين الدوائر الخارجية الأربع وفى داخل الدوائر الداخلية.

ومن مدرسة مسلم أيضاً فنان وصلنا توقيعه مصحوباً باسم مسلم: ذلك أنه قد عثر بأطلال الفسطاط على قطع من أوان خزفية تحمل توقيع مسلم بصيغة «عمل مسلم» ومعه اسم «جعفر» مكتوباً بخط كبير. وهذا يرجح أن «جعفر» كان من تلاميذ مسلم وأنه كان يعمل حسب تقاليد مسلم وأنه بدأ انتاجه بإثبات اسم مسلم مع اسمه كعلامة على ذلك والحق أن أسلوب جعفر شديد الشبه بأسلوب مسلم، وإن كان أكثر تطوراً من حيث الزخارف وكثرة التفاصيل ومن حيث جمعه فى العمل الواحد بين لونين من البريق المعدنى هما النحاسى والذهبى المخضر ولا شك أن ذلك يدل على أن جعفر كان أحدث عهداً من مسلم. هذا ومن الملاحظ أنه وصلنا قطع من الخزف ذى البريق المعدنى تحمل اسم جعفر وحده كما أنه فى بعض الأحيان كان جعفر يرسم على ظاهر الإناء علامة تختلف بعض الشيء عن علامة مسلم إذ كان يستعيض عن الدائرتين المتداخلتين بدائرة واحدة. ويظهر اسم جعفر على بعض انتاجه منسوباً إلى بلده الأصلى «جعفر البصرى» أحياناً وورد توقيعه على صحن بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (١٣٤٧٨) بصيغة جعفر زوق هـ» (لوحة 876).

ويرجع إلى عصر تال مباشرة لعصر مسلم أى إلى حوالى منتصف القرن الخامس الهجرى (١١م) صانع خزف وصلنا نماذج من انتاجه تحمل اسم «الطبيب» ويستخدم هذا الفنان على ظاهر الإناء علامة مشابهة لعلامة مسلم كما أن أسلوبه الزخرفى قريب من أسلوب مسلم. ومع ذلك فإنه يتضح فى أسلوب الطبيب بعض التطور: ذلك أنه لا يقتصر على الزخارف ذات البريق المعدنى بل يضيف إليها رسومات تحت الطلاء ذات الوان كثيرة هى الأخضر والبنفسجى المنجنيزى والأزرق الفيروزى والأصفر الداكن.

ويمكننا أن ننسب إلى عصر «الطبيب» أيضاً صانعاً آخر يتفق معه من حيث الجمع بين البريق المعدنى والرسوم بالألوان تحت الطلاء ونعنى بذلك: «أحمد الصياد» والحق أن التشابه بين أعمال أحمد الصياد والطبيب لا يقف عند هذا الحد ولكنه يتعدى أيضاً إلى أسلوب الزخرفة نفسها.

وإذا كان هؤلاء الخزافون الذين سبق ذكرهم ينتسبون إلى مدرسة واحدة تمثل أسلوباً مبكراً فى صناعة الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى فإنه قد وصلنا انتاج آخر من الخزف يدل أسلوب صناعته وزخارفه على أنه يرجع إلى أواخر العصر الفاطمى ونقصد بذلك الخزف الذى ينسب إلى مدرسة سعد.

على أنه قد أمكن التعرف على بعض صناع أو رسامين على الخزف يمثل

أسلوبهم مرحلة انتقال بين أسلوب مسلم ومدرسته فى النصف الأول من القرن الخامس الهجرى (١١م) وبين أسلوب سعد ومدرسته فى أواخر هذا القرن وفترة طويلة من القرن السادس الهجرى (١٢م) وربما كان أبرز هؤلاء الصناع «الشريف أبو العشاق» الذى ترجح نسبته إلى النصف الثانى من القرن الخامس الهجرى (١١م) وكان توقيع هذا الفنان يرد على انتاجه بصيغ مختلفة هى: «عمل الشريف أبو العشاق» و«أبو العشاق».. و«شريف عشاق».. و«شريف» وفى بعض الأحيان كان العمل الواحد يجتمع عليه صيغتان هما «عمل الشريف أبو العشاق» و«عمل الشريف» كما يتضح ذلك على جزء من قدر بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (سجل رقم ١٩٦٩٨).

ويلاحظ على أسلوب «الشريف أبى العشاق» أنه يجمع بين خصائص من أسلوب مسلم ومدرسته وأخرى من أسلوب سعد ومدرسته. فمن جهة تتضح محافظته على بعض مميزات الخزف الفاطمى المبكر مثل القواعد المنخفضة وكسوتها بالطلاء واستخدام علامة مسلم على ظاهر الإناء والجمع بين التلوين تحت الطلاء والبريق المعدنى وتقليد كل من مسلم والطبيب والصياد فى طريقة رسم الحيوان.

ومن جهة أخرى نلاحظ اقترابه من أسلوب سعد ومدرسته من حيث شكل الأوانى وأسلوب الصناعة: فنجد ان خزفه يتميز برقة الجدار وباستخدام الطلاء الأزرق الفيروزى الذى يعزى استخدامه إلى التأثر بنوع من البورسلين كان يستورد من الصين فى ذلك الوقت.

ويقودنا انتاج الشريف أبى العشاق إلى مدرسة سعد (لوحة 979) التى تنسب إلى أواخر القرن الخامس الهجرى (١١م) وحوالى النصف الأول من القرن السادس الهجرى (١٢م) ويكاد سعد ومدرسته يعادلان من حيث الأهمية الصناعية والفنية مسلم ومدرسته وإذا كانت مدرسة مسلم تتميز بأنها لا تزال تحتفظ بكثير من خصائص الخزف الطولونى ذى البريق المعدنى فإن مدرسة سعد تبدو وكأنها قد تخلصت تماماً من هذه الخصائص القديمة.

وقد وصلنا مجموعة من الأوانى الخزفية تشتمل على توقيع سعد مكتوباً بخط كوفى مورق على ظاهر الإناء. وتتميز هذه الأوانى بأن طلاءها لا يغطى ظاهرها كله وإنما يقف دون القاعدة بنحو ثلاثة سنتيمترات.

أما المينا التى كان يستخدمها سعد فهى إما قصديرية ذات لون أبيض نقى وإما نحاسية ذات لون أزرق مائل إلى الخضرة وإما منجنيزية ذات لون أحمر وردى.

أما البريق المعدنى فكان إما نحاسى اللون أو زيتونى اللون مائلاً إلى الاصفرار.

وتمتاز الزخارف التى يستعملها سعد بالتنوع والثراء كما كان سعد يكثر من رسوم الحيوان والطير التى تحف بها الأفرع النباتية والجدائل. وكان سعد يهتم برسم زخارفه وصوره بعناية ودقة. أما رسومه الآدمية فكانت تبدو بمظهر الأنوثة والرقة.

وينتمى إلى مدرسة سعد عدد من الخزافين نذكر منهم «ابن الساجى» وقد عثر فى أطلال مدينة الفسطاط على بعض قطع من الخزف تحمل توقيعه. ويتميز انتاج ابن الساجى بأنه عبارة عن سلاطين صغيرة الحجم ذات جدران مائلة وقاعدة مرتفعة وهو

يستخدم طلاء زجاجياً أبيض تشوبه زرقة خفيفة لا يكسو ظاهر الإناء كله ولكنه يقف دون القاعدة. أما زخارفه ذات البريق المعدنى فتمتاز بأنها كبيرة الحجم وذات خطوط غليظة وتبدو كأنها قد نفذت بسرعة ويتراوح لون البريق المعدنى بين البنى والأخضر والأصفر المخضر.

ويقترب أسلوب ابن الساجى كثيراً من أسلوب سعد كما يتضح من شكل الأوانى والطلاء الزجاجى الذى لا يغطى القاعدة واستخدام أشرطة رأسية تتجه نحو المركز تشمل على كتابة كوفية أو شبه كتابة كوفية ورسم فروع نباتية تنتهى بأشكال على هيئة ثمرة الرمان واستخدام رسوم لولبية رفيعة محزوزة فى الطلاء المعدنى وترك ظاهر الإناء خالياً من الزخارف فى كثير من الأحيان ووضع توقيعه فى منتصف الجدار من الخارج.

وبالإضافة إلى الصناع الذين أشرنا إليهم وصلنا أسماء أخرى وجدت على نماذج من الخزف الفاطمى كما عثر على كميات كبيرة من القطع الخزفية الخالية من أسماء مما يدل بوضوح على ازدهار هذه الصناعة فى العصر الفاطمى.

وبفضل بحوث علماء الآثار والفنون أمثال الأستاذين على بهجت وماسول (الخزف الإسلامى فى مصر) والدكتور زكى محمد حسن (كنوز الفاطميين) والأستاذ عبد الرؤوف على يوسف أمين قسم الخزف بمتحف الفن الإسلامى (طبق غبن والخزف الفاطمى المبكر، وخزافون من العصر الفاطمى وأساليبهم الفنية) صار من الممكن دراسة روائع الخزف الفاطمى والتعرف على أساليب صناعتهم.

وبعد فإن صناع الخزف ذى البريق المعدنى الذين استعرضنا أساليبهم والذين كانوا يوقعون بأسمائهم على إنتاجهم قد أثبتوا بما لا يترك مجالاً للشك أنهم كانوا فنانين بحق لكل منهم أسلوبه المتميز وشخصيته الفنية الواضحة.

# طبق من الخزف باسم (غبن) مولى الحاكم بأمر الله(*)

فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة مجموعة من قطع خزفية (لوحات 869 ـ 872) ذات بريق معدنى ذهبى تؤلف أجزاء من طبق واحد كبير ارتفاعه ١٢سم، وعمقه ١٠سم، وقطر حافته ٥٠سم. وقد وردت هذه القطع إلى المتحف على دفعتين: الأولى فى ٤مايو سنة ١٩٣٥، وتتألف من ثمانى قطع [رقم ١٢٩٩٧][(1)]، والثانية فى ١٧مايو سنة ١٩٣٩، وتتألف من أربع عشرة قطعة [رقم ١٤٣٨٩].

وتقوم زخرفة هذا الطبق ذات البريق المعدنى الذهبى على أرضية بيضاء عاجية، ويتكون تصميمها العام من ثمانى مناطق متساوية تمتد من حافة الطبق، وتتقاطع خطوطها الفاصلة المستعرضة فى مركز الطبق أو تقابل دائرة تحيط به؛ أما خطوطها الخارجية فتتصل مكونة محيط الطبق عند الحافة، وقوام زخارف هذه المناطق وحدتان تتكرران بالتبادل حول الطبق أربع مرات باختلاف ضئيل. وتتألف إحدى الوحدتين من مراوح نخيلية فى أوضاع متناظرة، وتتكون الأخرى من شجرة محورة تخرج منها أفرع نباتية متماثلة. وبالإضافة إلى هذه الزخارف كانت حافة الطبق تشتمل على طراز من الكتابة الجميلة بالخط الكوفى البسيط يلف على طولها فى أعلى الزخارف النباتية.

ولقد كان لدينا من هذا الطراز من الكتابة كلمات تمت قراءة بعضها وهى: «حاكم بأمر» و«وعلى ابايه» و«لاستاذ الاستا». وكان من الواضح أن ورود اسم الحاكم فى الطراز يشير إلى أن هذا الطبق يرجع من غير شك إلى عصر هذا الخليفة الفاطمى. غير أن القطع الخزفية تشتمل على كلمات أخرى كان من المتعذر قراءتها القراءة الصحيحة، فضلاً عن أن الكلمات المقروءة كان من الصعب تفسيرها والتوفيق بينها توفيقاً ملائماً.

ولقد دفعتنى أهمية هذا الطبق بما عليه من كتابات أثرية وزخارف جميلة لها خطورتها فى دراسة تطور الزخرفة الإسلامية إلى أن أقوم بدراسة كتابته علنى أصل إلى قراءة كلماته قراءة صحيحة، وإلى التوفيق بينها وتكملتها. ولقد يسر لى هذه الدراسة المساعدات التى قدمها إلىَّ الأستاذ الدكتور محمد مصطفى مدير متحف الفن

(*) مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة، المجلد ١٨، الجزء ١، مايو ١٩٥٦م.

(١) نشر الأستاذ ڤييت هذه القطع، انظر

Gaston Wiet, Deux Pièces de Céramique Égyptienne فى Ars Islamica الجزء الثالث، القسم الثانى ص ١٧٢ـ ١٧٩؛ وأشار إليها المرحوم الدكتور زكى محمد حسن فى كتابه «كنوز الفاطميين» ص ١٥٤ـ ١٥٥.

الإسلامى وأمناؤه وموظفوه فضلاً عن المعلومات القيمة التى أمدنى بها الأستاذ عبد الرؤوف على يوسف الأمين المشرف على قسم الخزف بالمتحف.

شرعت منذ اللحظة الأولى فى دراسة الكلمات التى تمت قراءتها ومحاولة تفسيرها. ولقد لفتت نظرى عبارة «لاستاذ الاستا»، وحسب دراستى للألقاب الإسلامية جزمت بأنها لا بد من أن تكون جزءاً من لقب هو «أستاذ الأستاذين».

ولقب أستاذ الأستاذين من الألقاب المركبة على «أستاذ» ولفظة (أستاذ) معربة عن كلمة (استاد) الفارسية[١]. وكان هذا اللقب يطلق عرفاً على كل من العلماء، ورجال الدولة، وأصحاب الحرف، وحتى على الشحاذين[٢]. كما كان يطلق بصفة رسمية فى المصطلح العباسى وفى المصطلح الفاطمى على الخصيان من الغلمان حين يعظم أمرهم أو ينالون حظوة عند الولاة، ومن أمثلة ذلك إطلاقه على كافور الاخشيدى لما عظم أمره فى زمن أنوجور، وعلى برجوان الذى كان وصياً على الحاكم بأمر الله واستبد بالحكم دونه بعد ابن عمار فترة من الزمن[٣]. ومن ثم كان لقب (أستاذ الأستاذين) يطلق فى المصطلح الفاطمى على (رئيس الخصيان).

ولذا كان من الواضح أن هذا اللقب لا يخص فى الكتابة التى نحن بصددها الإمام الحاكم بأمر الله، ولكنه يخص أحد رجال الدولة أو أحد الخدم أو الغلمان. وبما أن اسم الحاكم قد ورد فى كتابة الطبق فقد رجحت أن يكون (أستاذ الأستاذين) هذا أحد رجاله.

وكانت الخطوة التالية هى محاولة التعرف على من لقب بهذا اللقب فى عصر الخليفة الفاطمى الحاكم بأمر الله؛ وكان عليَّ أن أنقب فى كتب التاريخ. ولقد اهتديت إلى أن هذا اللقب قد أطلق على أحد خدم الحاكم بأمر الله واسمه «غبن»[٤].

وفى ضوء هذه المعلومات الجديدة شرعت فى قراءة كلمات الطبق من جديد. والحق أن هذه المعلومات كانت فى غاية الأهمية إذ أننى وجدت أن الكلمة الوحيدة التى لم تكن قراءتها قد تيسرت حتى ذلك الوقت هى فى الواقع كلمة مشابهة لكلمة «غين» وهى «غبن».

وكما أفادت كتب التاريخ فى قراءة النص الأثرى، أفاد النص الأثرى بدوره فى تصحيح خطأ تاريخى، أو بعبارة أصح فصل بين كتب التاريخ التى ترددت فى اسم «أستاذ الأستاذين» بين «غين» و«غبن»[٥] ومن ثم حسمت الكتابة الأثرية هذا الخلاف بالقول

---

(١) يعتقد الزميل الدكتور عبد النعيم حسنين مدرس اللغة الفارسية بكلية الآداب بجامعة عين شمس أن كلمة «استاد» فى الفارسية الحديثة أصلها فى الفارسية القديمة «أستاذ»، أى أن العرب قد استعملوا الكلمة الفارسية دون تغيير.

(٢) أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسى الشريشى: شرح المقامات الحريرية ج ٢ ص ٩٧.

(٣) انظر كتابنا «الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار» ص ١٣٩- ١٤٠.

(٤) المرجع السابق ص ١٤٠.

(٥) ورد فى صورة «غين» فى كتاب «المواعظ والاعتبار فى ذكر الخطط والآثار» للمقريزى، طبعة بولاق ج ٢ ص ٢٩٧، وفى الكتب المحدثة مثل كتاب «الحاكم بأمر الله وأسرار الدعوة الفاطمية» للأستاذ محمد عبد الله عنان ص ٥٧- ٥٨، وفى كتابنا «الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار»؛ وورد فى صورة «غبن» فى كتاب «الإشارة إلى من نال الوزارة» لابن منجب الصيرفى، تحقيق عبد الله مخلص ص ٣٥، وفى كتاب «الانتصار لواسطة عقد الأمصار» لابن دقماق ج ٤ ص ١١٥.

الفصل إذ أن الكلمة الموجودة على الطبق هى فى الواقع «غبن» بالباء.

كان «غبن» غلاماً من خدم الحاكم قوى سلطانه فى حكومته، ولكن لفترة قصيرة فقط ـ شأنه فى ذلك شأن غيره من كبار رجال الدولة فى عصر هذا الخليفة الفاطمى: إذ تميزت خلافة الحاكم بحذره الشديد من كل من يعظم نفوذه من رجاله، وبالمبادرة إلى التخلص منه، وربما كان ذلك خشية أن تتعرض الخلافة الفاطمية لما تعرضت له الخلافة العباسية من انتقاص سيادة الخليفة لحساب الأمراء، لا سيما بعد التجربة القاسية التى مرّ بها الحاكم فى صباه حين تنازع ابن عمار وبرجوان على الاستبداد بالسلطة دونه.

ويظهر اسم «غبن» فى التاريخ بعد قتل الحاكم لقائد القواد الحسين بن جوهر فى سنة ٤٠١هـ[1] [١٠١٠م]، ففى ٩ ربيع الآخر سنة ٤٠٢هـ [٩ نوفمبر سنة ١٠١١م] أبدى له الحاكم مظاهر حظوته عنده وذلك بأن قلده سيفاً، وأنعم عليه بلقب «قائد القواد» وأمر بأن يركب وبين يديه عشرة أفراس بسروجها ولجمها.

ثم زادت ثقة الحاكم فيه، وعنايته به فقلده فى ذى القعدة من السنة نفسها [يونيه سنة ١٠١٢م] الشرطتين والحسبة بالقاهرة ومصر والجيزة، وأسند إليه النظر فى أمور الجميع وأموالهم وأحوالهم، وكان من مظاهر تكريمه أن أنفذ إليه الخليفة خمسة آلاف دينار، وخمسة وعشرين فرساً بسروجها ولجمها، وأمر أن يقرأ سجله بالجامع العتيق، فنزل إلى الجامع ومعه سائر العسكر، وخلع عليه، وحمل على فرسين.

ومما يذكر أن الحاكم قد كلف «غبن» فى سجل تعيينه بالتشدد فى مراعاة تنفيذ قوانينه الاجتماعية الغريبة المشهورة التى كانت تقضى بتحريم بعض الأغذية كالملوخيا والسمك الذى لا قشر له، وبمنع النساء من الخروج وحضور الجنائز، وبتضييق الخناق على شرب الخمر[2].

ولقد زاد نفوذ «غبن» فى سنة ٤٠٣ هـ [١٠١٢م] حتى كتب له أبو القاسم على بن أحمد الجرجرائى الذى صار وزيراً فيما بعد فى عصر الظاهر فى سنة ٤١٨هـ [١٠٢٧م].

والحق أن الفترة التى ولى فيها «غبن» سلطانه فى الحكومة تميزت بحادث ترك أثره فى الخلافة الفاطمية على مر السنين. ذلك أنه فى سنة ٤٠٢هـ [١٠١١م] صدر فى بغداد بيان عباسى اتهم فيه الخليفة القادر والعلويون الموالون له الحاكم بأمر الله أنه مدع من نسل ديصان ولا يمت بأية صلة إلى فاطمة أو على. ولقد جاء هذا البيان العباسى ـ من غير شك ردا على ازدياد نفوذ الحاكم وقوة سلطانه الروحى: إذ اعترف قرواش بن مقلد فى سنة ٤٠١هـ[3] [١٠١٠م] بإمامته، وأمر أن يخطب باسمه فى الموصل والانبار والمدائن والكوفة وسائر ولاياته. ولقد ظل قرواش موالياً للحاكم فترة من الزمن قبل أن يتمكن العباسيون من إقناعه بالعدول عن سياسته.

(١) ابن خلكان: وفيات الأعيان ج ١ ص ١٥٠.
(٢) المقريزى: خطط ج ٢ ص ٢٩٨.
(٣) ابن الصيرفى: الإشارة إلى من نال الوزارة ص ٣٥.

وعلى الرغم من الافتراء الواضح فى هذا البيان العباسى فقد كان له أثره على تصرفات الحاكم منذ ذلك الوقت.

لم يلبث الحاكم أن غضب على «غبن»: ففى أول صفر سنة ٤٠٤هـ [١٢ أغسطس سنة ١٠١٣م] عزله من منصبه حيث عين بدله «مظفر الصقلى»؛ وفى ١٨ ربيع الآخر من السنة نفسها [٢٧ أكتوبر سنة ١٠١٣م] عاقب الحاكم كاتبه أبا القاسم على بن أحمد الجرجرائى بقطع يديه، ثم أوقع عقاباً مشابهاً على «غبن» نفسه: فأمر قطع يده فى ٣جمادى الأولى ٤٠٤هـ [١٠ نوفمبر سنة ١٠١٣م] - وكان قد أمر بقطع إحدى يديه من قبل - فنفذ أمره، وحملت إليه اليد فى «طبق»، ثم أمر بقطع لسانه فى ١٣ من الشهر نفسه [٢٠ نوفمبر ١٠١٣م]، وكان من أثر ذلك أن توفى «غبن» على الرغم مما كان يظهره له الحاكم أثناء معاقبته من عطف ورعاية[١]!!!

ولقد اختلفت الآراء بصدد الأسباب المباشرة التى أدت إلى غضب الحاكم على «غبن» وكاتبه الجرجرائى: فمن قائل إن الحاكم عاقب «غبن» وكاتبه على أثر وشاية من أحد موظفى الدولة تتهمها بأنهما تواطئا على حذف بعض طعون على «غبن» من إحدى المكاتبات الواردة إلى الحاكم - وكان «غبن» مكلفاً بعرض المكاتبات على الخليفة. على أنه يرجح أن غضب الحاكم عليهما يرجع إلى تدخل الجرجرائى فى الخصومة القائمة بين الحاكم وأخته ست الملك[٢].

ومع هذا فيجب ألا تصرفنا الخاتمة الرهيبة التى منى بها «غبن» عن مجهوداته الفنية. فبالإضافة إلى طبقه الذى نحن بصدده، والذى يعتبر من أجمل التحف الخزفية الفاطمية، عرف باسمه جامع مشهور بالروضة ظلت الخطبة قائمة به فترة من الزمن، ثم عمر من جديد فى عصر السلطان الظاهر بيبرس، غير أن آثاره قد ضاعت تماماً الآن[٣].

بعد قراءة الاسم والتعرف على صاحبه كانت المرحلة التالية هى الشروع فى تكملة الكتابة، ومحاولة التعرف على العبارات المفقودة من طراز الطبق.

قمنا بتوزيع القطع الخزفية فى أماكنها الصحيحة على قالب جصى كان المعمل الكيماوى وقسم الترميم بمصلحة الآثار المصرية قد عملاه للطبق فى ضوء ما وجد من أجزائه[٤]. وكان من السهل وضع القطع التى تشتمل على العبارتين «وعلى ابايه ا» و«لاستاذ الاستا» فى موضعهما المضبوط وذلك لاتصالهما معاً بوساطة قطع خزفية أخرى ترتبط بكل منهما. وقد جاء ترتيبهما على القالب الجصى كما يلى: «وعلى ابايه ا... لاستاذ الاستا».

أما العبارتان الأخريان المتبقيان وهما «غبن مولا ا» و«حاكم بامر» فكان من الواضح أن أولاهما وهى «غبن مولا ا» تلى

(١) بعد قطع يد «غبن» بعث إليه الحاكم بالأطباء ووصله بالوف من الذهب وعدة من أسفاط ثياب وعادة أهل الدولة؛ وبعد قطع لسانه سير إليه الأطباء. المقريزى: خطط ج ٢ ص ٢٩٨.

(٢) المقريزى: خطط ج ٢ ص ٢٩٧ - ٢٩٨.

(٣) المرجع نفسه ج ٢ ص ٢٩٧.

(٤) أشرف على عمل هذا القالب الأستاذ عبد الرؤوف على يوسف أمين قسم الخزف بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة.

فى الترتيب عبارة «لاستاذ الاستا»، ثم تليها عبارة «حاكم بامر» التى تسبق بطبيعة الحال عبارة «وعلى ابايه ا»؛ أى أن العبارات التى لدينا من طراز الطبق ترتب كما يلى: «لاستاذ الاستا... غبن مولا ا... حاكم بامر... وعلى ابايه ا...».

وقمت بقياس الكلمات الموجودة، ومسافة العبارات المفقودة حتى يمكن تقدير عدد الكلمات الناقصة نسبياً على وجه التقريب. وكانت نتيجة القياس كما يلى:

| | |
|---|---|
| لاستاذ الاستا | ١٤ سم |
| المسافة الخالية التالية | ١٩ سم |
| غبن مولا | ١١ سم |
| طول المسافة الخالية التالية | ١٦ سم |
| حاكم بامر | ٧ر١١ سم |
| المسافة الخالية التالية | ٢ر٢٣ سم |
| وعلى ابايه | ٢ر١٤ سم |
| المسافة الخالية التالية | ٥ر٢٠ سم |

يتضح من الكشف السابق أن عبارة «لاستاذ الاستا» طولها ١٤سم، وعبارة «غبن مولا ا» طولها ١١سم، وبينهما عبارة مفقودة طولها ١٩سم. وإذا لاحظنا أن طول هذه العبارة المفقودة سوف ينقص إلى حوالى ١٦سم بعد تكملة حروف كلمة «الاستاذين» بإضافة الحروف الناقصة وهى «ذين» أمكننا أن نرجح أن العبارة المفقودة تشتمل على كلمتين تقريباً قياساً على طول كلمات العبارات الموجودة حولها. وبما أن هاتين الكلمتين يقعان بين اللقب والاسم فمن المؤكد ـ حسب مصطلح المراسيم الإسلامية ـ أنها أيضاً من ألقاب «غبن» أو أسمائه.

وهنا نلجأ إلى كتب التاريخ لنستعين بما تلقيه من ضوء على أسماء «غبن» أو ألقابه وما يتعلق بها من مصطلح. سبق أن أشرنا إلى أن الحاكم أطلق على «غبن» فى سنة ٤٠٢هـ [١٠١١م] لقب «قائد القواد»، وأمر أن يذكر هذا اللقب فيما يكتب أو يكاتب به[1]. بالإضافة إلى ذلك أورد بعض المؤرخين خبراً آخر خاصاً بمكان هذا اللقب بالنسبة للاسم، وذلك حين الإشارة إلى إطلاقه ـ قبل «غبن» ـ على الحسين بن جوهر: إذ ورد أن الحاكم أصدر أوامره فى سنة ٤٠١هـ [١٠١٠م] بأن يخاطب الحسين بن جوهر وأن يكاتب بهذا اللقب على أن يكون اسمه تالياً للقبه[2].

والحق أن هذه الأخبار التاريخية تفيدنا كثيراً: إذ أنها من جهة توضح أن «غبن» قد منح لقب «قائد القواد»، وتحتم أن يذكر به، ومن جهة أخرى توضح أن المصطلح فى عصر الحاكم قد جرى على أن يأتى هذا اللقب قبل الاسم.

وإذا أضفنا إلى ذلك أن المسافة الخالية تناسب طول هذا اللقب، وأنه لم يعرف أن «غبن» كان له أسماء أو ألقاب أخرى غير «أستاذ الأستاذين» و«قائد القواد» تأكد لدينا أن الأجزاء المفقودة من الحافة بين هاتين العبارتين كانت تشتمل على عبارة «قائد القواد».

ولقب «قائد القواد» من الألقاب المركبة على لقب «قائد». وقائد اسم لوظيفة يطلق على من يتولى قيادة الجيش، وقد استعمل أيضاً كلقب فخرى: فقد ذكر المقريزى أن يعقوب من كلس رتب عند الخليفة الفاطمى

(١) المقريزى: خطط ج ٢ ص ٢٩٧.

(٢) Rozen: تاريخ الذيل ص ٤٠، ابن الأثير: الكامل ج ٩ ص ٥٠، المقريزى: خطط ج ٢ ص ١٥.

«العزيز» جماعة كانوا يخاطبونه «بالقائد»[(١)]؛ كما أن البطائحى نعته الأفضل «بالقائد» فصار يخاطب ويكاتب بهذا اللقب[(٢)].

وكان هذا اللقب يوصف أحياناً «بالأعلى» فيقال «القائد الأعلى»، وقد أطلق بهذه الصيغة على ذى الوزارتين أبى عيسى بن ليون فى كتابة أثرية بتاريخ سنة ٤٨٣هـ [١٠٩٠م] على كرسى من اسبانيا[(٣)].

ومن الألقاب المترتبة على هذا اللقب أيضاً «القائد ابن القائد»، وقد أطلقه العزيز على الحسين بن جوهر بعد موت أبيه جوهر الصقلى[(٤)].

أما لقب: «قائد القواد» فقد أطلقه الحاكم ـ قبل «غبن» ـ على الحسين بن جوهر فى سنة ٣٩٠هـ [١٠١٠م]، وقد قرىء سجل تلقيبه على المنابر، وصدرت أوامر الحاكم فى سنة ٤٠١هـ [١٠١٠م] بأن يخاطب الحسين بن جوهر ويكاتب بلقبه على أن يكون اسمه تالياً للقبه حين المكاتبة[(٥)] ـ كما أشرنا إلى ذلك من قبل، وقد أطلق هذا اللقب على إحدى الحارات نسبة إلى الحسين بن جوهر الذى كان يقطنها[(٦)].

أما فى حالة «غبن» فلم أعثر فى المراجع التاريخية على ما يشير إلى أن «غبن» تولى قيادة الجيش، وأعتقد أن هذا اللقب كان لقباً فخرياً له لا سيما وأنه كان مقطوع اليد حينما لقب به.

انتقلت بعد ذلك إلى محاولة ملء الفراغ الذى يقع بين عبارة «غبن مولا ا» وعبارة «حاكم بامر» وطول هذا الفراغ ١٦سم. وهو فراغ يناسب كلمتين كذلك. ولقد قدرت أن العبارة التى تقع بين «غبن» و«الحاكم» لا بد أنها تشير إلى الصلة بين الاسمين؛ وبما أن الكلمة الأولى فى هذه العبارة وهى «مولا» تقع بدلاً من «غبن» فقد رجحت أن ما يليها ـ وهما الكلمتان الناقصتان ـ من أسماء الحاكم أو ألقابه. ولما كانت كلمة «مولا» يليها حرف «ا» ثم جزء من حرف يمكن أن يكون «ف» أو «ق» أو «و» أو «م» فقد رجحت أن تكون العبارة المفقودة هى «أمير المؤمنين» لا سيما وأن اسم الحاكم «المنصور» وكنيته «أبو على» وألقابه الأخرى «كالإمام» لا تناسب هذه الحروف. ومن ثم يقرأ هذا الجزء من الطراز كما يلى: « ...لاستاذ الاستاذين قائد القواد غبن مولا أمير المؤمنين الحاكم بامر الله...».

وتؤكد الأخبار التاريخية ومعلوماتنا عن مصطلح الألقاب والمراسيم الإسلامية هذا الرأى.

فقد ذكرت المراجع التاريخية أن الحاكم بأمر الله أمر الناس فى سنة ٣٩٠هـ [١٠٠٠م] أن يقتصروا فى مناداته على لقب «أمير المؤمنين» وجعل الإعدام عقوبة لمن يخالف ذلك[(٧)].

وقد صار لقب «أمير المؤمنين» لقباً عاماً للخلفاء منذ أن تلقب به عمر بن الخطاب،

(١) المقريزى: خطط ٢ ص ٦.
(٢) المرجع نفسه ج ١ ص ٤٦٢.
(٣) Combe (É.), Sauvaget (J.) et Wiet (G.), Répertoire Chronologique d'Épigraphie Arabe ج ٧، رقم ٢٧٢٧.
(٤) المقريزى: خطط ج ٢ ص ١٤.
(٥) Rozen: تاريخ الذيل ص ٤٠، ابن الاثير: الكامل ج ٩ ص ٥٠، المقريزى: خطط ج ٢ ص ١٤.
(٦) كانت هذه الحارة تعرف فى أيام المقريزى باسم «درب ملوخيا». المقريزى: خطط ج ٢ ص ١٤.
(٧) حسن إبراهيم حسن: الفاطميون فى مصر ص ٢٢٦.

فأطلق على الخلفاء ومدعى الخلافة فى جميع أنحاء العالم الإسلامى سواء أكانوا من السنة أم من الشيعة. وتتفق النقوش الأثرية وأوراق البردى مع الروايات التاريخية فى إطلاقه على خلفاء بنى أمية، وبنى العباس، والفاطميين منذ عبيد الله المهدى، والأمويين فى الأندلس منذ أن تلقب عبد الرحمن الناصر بالخلافة فى سنة ٣١٦هـ [٩٢٨م]، وغيرهم ممن ادعى الخلافة كبنى حفص فى تونس[١].

أما ورود لقب «أمير المؤمنين» قبل نعت «الحاكم بأمر الله» فيتفق مع مصطلح بعض المراسيم الأخرى الخاصة بهذا الخليفة وبالفاطميين ومنها كتابة أثرية على باب كان قد أهداه الحاكم فى سنة ٤٠٠هـ [١٠١٠م] إلى جامع الأزهر، ومحفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة [رقم ٥٥١] ونصها: «مولانا أمير المؤمنين الإمام الحاكم بأمر الله صلوات الله عليه وعلى آبائه الطاهرين وأبنائه».

كما وردت عبارة «أمير المؤمنين على بن أبى طالب» على شاهد من الرخام من مصر بتاريخ ٦ ذى القعدة سنة ٤٨٤هـ [٢٠ ديسمبر سنة ١٠٩١م][٢].

والحق أن لقب «أمير المؤمنين» فى نصنا يدخل ضمن لقب آخر هو «مولا أمير المؤمنين» الذى أطلق على «غبن» فى طراز الصحن. ولقد جرت العادة أن ينعت كبار رجال الدولة فى ذلك العصر بهذا اللقب فى المراسيم. وذكر القلقشندى بخصوصه أنه «فى القديم كان يقتصر عند كتابة العهود على ما يلقب به الملك أو يكنى به من ديوان الخلافة ثم يقال «مولا أمير المؤمنين»[٣]. وكانت «مولا» تضاف فى المراسيم أحياناً إلى لقب «أمير المؤمنين» وأحياناً أخرى إلى النعت أو الاسم كان يقال مثلاً «مولى المامون»[٤] أو «مولى على بن أبى طالب». وهذا يفسر ورودها فى نصنا قبل لقب «أمير المؤمنين» ونعت «الحاكم بأمر الله».

أما ورود لقب «مولا أمير المؤمنين» بعد الاسم «غبن» فيتفق مع الترتيب المكانى للألقاب الإسلامية فى ذلك العصر إذ أنه اصطلح على أن يأتى هذا اللقب بعد الاسم؛ والأدلة على ذلك كثيرة، ومن ذلك مثلاً وروده على صنجة زجاجية من مصر من سنة ٢٢٣هـ [٧٣٨م] باسم «الأمير أبو جعفر اشناس مولى أمير المؤمنين»[٥].

ويوضح لقب «مولا أمير المؤمنين» وغيره من الألقاب المضافة إلى «أمير المؤمنين» نوعاً من الصلة بين الخليفة والملقب؛ وماهية هذه الصلة تلقى بعض الضوء على مقدار السلطة التى يتمتع بها كل منهما من ناحية، ونوع العلاقة بينهما من ناحية أخرى.

ولقد عرف فى الدولة الفاطمية لقب آخر

(١) انظر كتابنا «الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار» ص ١٩٤- ١٩٧.

(٢) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة [رقم ٦٧١٨].

(٣) القلقشندى: صبح الأعشى ج ١٠ ص ٥.

(٤) أطلق على طاهر بن الحسين فى مكة بتاريخ سنة ١٩٥هـ [ ٨١٠م] من المحمدية Inventaire des Monnaies des Khalifes Orientaux et de plusieurs autres Dynasties. Classes I-IX-XXV Collections Scientifiques de l'Institut des langues Orientales du Ministères des Affaires Etrangères. Saint-Pétersbourg 1877 رقم ٤٣١ ص ٣٤.

(٥) Combe (É.), Sauvaget (J.) et Wiet (G.), Répertoire Chronologique d'Épigraphie Arabe ج ١، رقم ١٥٠.

يشير إلى مبالغة فى التذلل للخليفة الفاطمى وهو لقب «عبد أمير المؤمنين» الذى أطلق على يعقوب بن كلس فى طراز قطعة من النسيج من مصر باسم الخليفة العزيز[١]، وكذلك على أبى محمد الحسن بن عمار فى طراز قطعة أخرى باسم الحاكم بتاريخ سنة ٣٨٦هـ[٢] [٩٩٦م].

على أن إطلاق لقب «مولا أمير المؤمنين» على «غبن» يشير كذلك إلى أن الخليفة الفاطمى الحاكم لم يزل متمتعاً بنفوذه وسلطانه إذ أن لفظة «مولا» من معانيها العتيق، ومن ثم يمكن تفسير هذا اللقب فى حالة استعماله كلقب فخرى بأن الصلة بين صاحب اللقب والخليفة تشبه الصلة بين المعتق وسيده من حيث الاعتراف بجميل العتق والاحتياج إلى المساعدة والانتصار[٣].

ومن المحتمل أن إطلاق هذا اللقب على «غبن» يصور واقعة تنسب إلى الحاكم: فقد ورد فى بعض المراجع التاريخية أن الخليفة أعتق جميع غلمانه فى سنة ٤٠٤هـ [١٠١٣م] وزودهم بمبالغ من المال يستعينون بها على حياة الحرية[٤].

ولم يعرف استعمال لقب آخر من الألقاب المضافة إلى «أمير المؤمنين» فى العصر الفاطمى إلى أن أطلق لقب «صفى أمير المؤمنين وخالصته» على الجرجرائى فى مرسوم تعيينه للوزارة فى خلافة الظاهر فى سنة ٤١٨هـ[٥] [١٠٢٧م]. ويمكن أن يعتبر ذلك صدى لتغيير ملحوظ فى ماهية الصلة بين الخليفة ورجال الدولة، ومظهراً لضعف طرأ على مركز الخلفاء. ولقد عرف لقب «صفى أمير المؤمنين» فى الخلافة العباسية قبل ذلك بنحو ربع قرن من الزمان وذلك حين أطلق فى سنة ٣٩٢هـ [١٠٠١م] على بهاء الدولة عندما لقبه به الخليفة العباسى القادر بدلاً من لقب «مولى أمير المؤمنين»[٦]. وكان ذلك من غير شك مظهراً رسمياً للتدهور الفعلى لسلطة الخليفة العباسى إزاء نفوذ بنى بويه.

بعد ذلك انتقلت إلى الفراغ التالى وهو الواقع بين عبارة «حاكم بأمر» وعبارة «وعلى ابايه» وطوله ٢ر ٢٣سم. وكان من الواضح أن القطع الخزفية المفقودة هنا كانت تشتمل على تكملة نعت الحاكم - أى كلمة «الله» - يليها الدعاء الفاطمى المعروف «صلوات الله عليه». وهذه الكلمات تناسب المسافة التى لدينا. وإذا دققنا النظر فى بداية الكتابة التالية «وعلى ابايه» لاحظنا أن هذه العبارة تسبقها نهاية حرف «ه»» وهذه تتفق مع نهاية الدعاء. كما يلاحظ أن عبارة «وعلى ابايه» يعقبها حرف «ا» مما يرجح تكملتها بالصيغة المشهورة «الطاهرين» التى كان آباء الخلفاء يوصفون بها فى المراسيم الفاطمية.

ويؤكد لدينا صحة هذه التكملة أن هذه الصيغة الدعائية «صلوات الله عليه وعلى آبائه الطاهرين» وردت فى نقش فى مسجد الحاكم

(١) Lane-Poole, Cat. of Ar. Glass Weights in Br. Mus ص ١٩.

(٢) Combe (É.), Sauvaget (J.) et Wiet (G.), Répertoire Chronologique d'Épigraphie Arabe V. No. 1887.

(٣) المرجع نفسه ج ٦ رقم ٢٠٤٨.

(٤) انظر كتابنا «الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار» ص ٢٠٨.

(٥) تاريخ يحيى بن سعيد الأنطاكى ص ٢٠٧.

(٦) ابن الصيرفى: الإشارة إلى من نال الوزارة ص ٣٥. وقد أطلق هذا اللقب على الجرجرائى فى عدد من الكتابات الاثرية.

بأمر الله[1]، وكذلك فى الكتابة الأثرية الموجودة على الباب الخشبى الذى أهداه الحاكم إلى الأزهر فى سنة ٤٠٠هـ [١٠١٠م] والذى سبقت الإشارة إليه[2].

لم يبقَ الآن غير فراغ أخير وهو الواقع بين «وعلى ابايه» وعبارة «لأستاذ الأستاذين» وطوله ٥ر ٢٠سم. أما وقد أمكننا أن نملأ جزءاً من هذا الفراغ بكلمة «الطاهرين» اللاحقة لعبارة «وعلى ابايه» وطولها حوالى ٧سم فإنه يتبقى لدينا فراغ طوله حوالى ٥ر ١٣سم، وهو يكفى كلمتين تقريباً.

وقياساً على المراسيم المعاصرة وجدت عدة احتمالات لملء هذا الفراغ. فمن المحتمل مثلاً أن تكون الكلمتان تكملة للدعاء السابق، وبذلك يصبح الدعاء «صلوات الله عليه وعلى آبائه الطاهرين وأبنائه الأكرمين» أو ما أشبه ذلك من الأدعية الفاطمية المألوفة. وفى هذه الحالة تبدأ كتابة الطبق بعبارة «لأستاذ الأستاذين». وقد عثرت على مراسيم إسلامية تبدأ بافتتاحيات مشابهة، من ذلك كتابة على قنينة من الفضة من روسيا من حوالى سنة ٤٥٠هـ [١٠٥٨م] جاء فيها: «للأمير الجليل أبى على الحسين بن يعقوب الصلطون مولى أمير المؤمنين»[3]؛ وكذلك كتابة أخرى على زهرية من الفضة على شكل مشكاة جامع، من روسيا أيضاً، ومن حوالى التاريخ السابق نفسه؛ ونصها: «لأبى سعيد عراف(؟) بن [أ] لحسين (؟) مولى أمير المؤمنين»[4].

غير أننى لاحظت أن عبارة «لاستاذ الأستاذين» يسبقها نهاية حرف يرجح أنه حرف «ل» مما يشير إلى أن الكلمات الناقصة تنتهى بكلمة آخرها هذا الحرف، وإلى الآن لم أصادف فى المراسيم الفاطمية دعاء مناسباً يختتم بهذا الحرف.

ولقد دفعنى هذا إلى التفكير فى فرض آخر: إذ من الجائز أن تنتهى الكتابة بكلمة «الطاهرين»، ومن ثم تبدأ بعبارة تسبق عبارة «لاستاذ الأستاذين» وتنتهى بحرف «ل».

وقد أخذت فى البحث عن العبارة المناسبة التى تنتهى بحرف «ل» فى المراسيم المعاصرة والقريبة من المعاصرة إلى أن اهتديت إلى عبارتين يمكن أن تناسب كل منهما هذا الوضع وتدل إحداهما على العمل أو الأمر بالعمل، والأخرى على دعاء.

من المحتمل أن تبدأ الكتابة بعبارة «برسم ما عمل» أو «مما عمل». وقد وردت العبارة الأولى على الخزف فى مصر، ولكن من عصر المماليك، وأقصد بذلك العبارة التى وردت على ظاهر قاع إناء من الخزف المرسوم تحت الدهان، وهو يرجع إلى القرن الثامن الهجرى [١٤م]، ومحفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة [رقم ٥٤٠٤/٤٧]، ونص العبارة: «برسم ما عمل لسيدى ناصر الدين الترجمان»[5]. ولكننى لم أعثر على مثل هذه الصيغة فى الكتابات الأثرية الفاطمية أو المعاصرة.

(١) المقريزى: سلوك ص ٢٩.
(٢) Van Berchem, Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum. ج ١ رقم ٤٥٢، Répertoire Chronologique d'Épigraphie Arabe ج ٦ رقم ٢٠٩٣ ص ٤٧.
(٣) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة [رقم ٥٥١].
(٤) Combe (É.), Sauvaget (J.) et Wiet (G.), Répertoire Chronologique d'Épigraphie Arabe ج ٧، ص ١٤٠.
(٥)

أما عبارة «مما عمل» فهى كثيرة الورود فى الطرز الإسلامية، ولكنها لا ترد عادة فى أول الكتابة، كما كانت يليها فى أغلب الأحيان ما يدل على مكان الصناعة كان يقال مثلاً «مما عمل بمدينة بغداد»(١) أو «مما عمل فى طراز الخاصة»(٢).

وهذا يقودنا إلى مناقشة الاحتمال الثالث وهو أن تبدأ الكتابة بدعاء. ولقد جرت العادة أن تفتتح المراسيم الإسلامية بالدعاء كان يقال مثلاً: «بركة من الله» وأشباهها من الأدعية المعروفة.

وبمراجعتى للأدعية المعاصرة لكتابتنا والخاصة بغير الخلفاء وجدت أن أنسبها للكتابة التى نحن بصددها هى عبارة «عز وإقبال»، إذ أنها - فضلاً عن ملاءمتها للمسافة الباقية - وردت فى حال مشابهة: فقد بدىء بها طراز على نسيج من إيران من حوالى سنة ٣٤٩هـ [٨٦٠م] جاء فيه: «عز وإقبال للقائد أبى منصور بختكين أطال الله بقاءه...»(٣). كما وردت فى طراز آخر على قميص من الحرير من العراق من حوالى سنة ٤٠٣هـ [١٠١٢م] باسم أبى منصور بن عضد الدولة، وقد جاء فيه: «عز وإقبال لملك الملوك... أبو نصر بن عضد الدولة...»(٤)، وكذلك وردت فى سطر من الكتابة الكوفية يعلو رسماً على ورق يمثل شخصين واقفين وبينهما شجرة، من مصر من حوالى القرن الخامس أو السادس الهجرى [١١ - ١٢م]، ومحفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة [رقم ١٣٧٠٣]، وقد جاء فيه: «عز وإقبال للقائد أبى منصور»(٥).

وبدراسة هذه الاحتمالات المختلفة أعتقد أن أنسب العبارات لملء الفراغ الباقى من كتابة الصحن هى الدعاء «عز وإقبال».

وهكذا يمكن إعادة الكتابة التى كانت تلف على طول حافة الطبق إلى حالتها الأصلية على النحو التالى: «[عز وإقبال] لأستاذ الأستا[ذين قائد القواد] غبن مولا أ[مير المؤمنين الـ]حاكم بامر [الله صلوات الله علي]ه وعلى آبائه ا [لطاهرين]».

ليس من شك فى أن تحقيق اسم صاحب الطبق وتحقيق ألقابه يفيد فى التوصل إلى تاريخ صناعته. حقاً إنه كان من الواضح - قبل قراءة اسم غبن - أن الطبق يرجع إلى عصر الحاكم بأمر الله(٦) أى من سنة ٣٨٥هـ إلى سنة ٤١١هـ [٩٩٥م - ١٠٢١م]، كما أن الأستاذ الدكتور محمد مصطفى مدير متحف الفن الإسلامى أرجعه - ببراعة موفقة - إلى

(١) المرجع نفسه ج ٧ ص ١٤٠.

(٢) La Céramique Égyptienne de l'Époque Musulmane لوحة ١٢٧؛
Aly Bahgat et Félix Massoul, La Céramique Musulmane de l'Égypte M.Armand Abel, Gaibi et les Grands; 81 bis 'K. Faïenciers Égyptiens d'Époque Mamlouke avec un Catalogue de Leurs œuvres conservées au Musée d'Art Arabe du Caire ص ١٣.

(٣) من ذلك نسيج من الحرير من العراق من حوالى سنة ٤٥٠هـ [ ١٠٥٨م] جاء فيها: «هاذا مما عمل بمدينة بغداد حرسها الله» انظر:
Combe (É.), Sauvaget (J.) et Wiet (G.), Répertoire Chronologique d'Épigraphie Arabe ج ٧ ص ١٤٠.

(٤) من ذلك قطعة من النسيج باسم المعز لدين الله. انظر المرجع السابق ج ٥ ص ٩١ رقم ١٨١٤.

(٥) المرجع نفسه ج ٤ ص ١٥٥ رقم ١٥٠٧.

(٦) المرجع نفسه ج ٦ ص ٩٦.

بداية القرن الخامس الهجرى[1] [١١م]، على أساس دراسة زخارفه؛ غير أننا يمكننا الآن أن نؤرخ الطبق على وجه التحديد، بعد أن نسبناه إلى صاحبه «غبن».

فى التاسع من شهر ربيع الآخر سنة ٤٠٢هـ [٩ نوفمبر سنة ١٠١١م] لقب الحاكم بأمر الله «غبن» بلقب «قائد القواد» وأمر أن يكتب وأن يكاتب به ـ كما أشرنا إلى ذلك من قبل. وفى ذى القعدة من السنة نفسها [يونيه سنة ١٠١٢م] قلده الحاكم الشرطتين والحسبة بالقاهرة ومصر والجيزة، ووكل إليه النظر فى أمور أهلها وأموالهم وأحوالهم. ولكن لم يلبث الحاكم أن صرفه عن الشرطتين والحسبة فى أول صفر سنة ٤٠٤هـ [١٢ أغسطس سنة ١٠١٣م]؛ ثم غضب عليه بعد ذلك فعاقبه عقاباً قاسياً مات على أثره فى جمادى الأولى من السنة نفسها [نوفمبر سنة ١٠١٣م].

وبمقارنة هذه الأخبار التاريخية بكتابة الطبق يمكن أن نرجع تاريخ صنع الطبق إلى فترة طولها نحو سنتين تبدأ من ربيع الآخر سنة ٤٠٢هـ [نوفمبر سنة ١٠١١م] ـ تاريخ تلقيب غبن بلقب «قائد القواد» ـ إلى جمادى الأولى سنة ٤٠٤هـ [نوفمبر سنة ١٠١٣م] تاريخ وفاته.

وبعد فلدينا الآن بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة طبق كبير مؤرخ من الخزف ذى البريق المعدنى، باسم أحد رجال الخليفة الفاطمى الحاكم بأمر الله، يقوم بزخارفه وكتابته الجميلة دليلاً مادياً ملموساً على ما بلغه المصريون فى ذلك العصر من مستوى رفيع فى الذوق الفنى، ويبعث الحياة فيما ذكره المؤرخون من أخبار عن المجتمع الفاطمى فى عصر الحاكم ومراسيمه. وفى الوقت نفسه أصبح لدى علماء الآثار زخرفة مؤرخة على الخزف تساعد ـ من غير شك ـ على دراسة الخزف الإسلامى عامة والفاطمى خاصة، لا سيما وأنه ليس لدينا أية تحف خزفية مؤرخة أخرى من العصر الفاطمى. ولقد أتم فعلاً الأستاذ عبد الرؤوف على يوسف أمين قسم الخزف بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة دراسة الزخرفة الفاطمية على الخزف ذى البريق المعدنى فى ضوء هذا الطبق المؤرخ.

---

(١) المرحوم الدكتور زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٥٢.
(٢) Arthur Lane, Early Islamic Pottery. Mosopotamia. Egypt and Persia ص ٣١ لوحة ١٢٥.
(٣) دليل موجز لمتحف الفن الإسلامى ص ٥٧ ـ ٥٨.

# نماذج من التحف الخزفية

**صحن من الخزف الإيرانى. القرن الرابع الهجرى (١٠م).**

صحن (لوحة 820) بالمتحف الأهلى بطهران من الخزف العباسى، لونه أبيض، ونقوشه زرقاء وخضراء فوق الطلاء، وقد عثر على نماذجه فى حفائر سامرا والسوس والرى وسارة وقم، وينسب إلى العراق وإلى غربى إيران، كما يرجع إلى القرن الثالث أو القرن الرابع الهجرى (٩ ـ ١٠م).

ومعظم منتجات هذا الخزف سلطانيات وصحون غير عميقة، وبها حافة منبسطة وقاعدة منخفضة جداً. وشاع فى زخرفة هذا الخزف رسوم هندسية كالمثلثات المتداخلة والمتصلة، وأشكال مراوح نخيلية ووريدات ورسوم نخيل أو كتابات.

والصحن الذى نحن بصدده قوام زخرفته نخلة مرسومة بأسلوب زخرفى محور متماثلة الجانبين، وحول حافة الصحن رسم مكرر كمروحة نخيلية ذات خمس شعب، وبينها أشكال كروية صغيرة.

**صحن من الخزف من عمل صالح. إيران القرن الرابع الهجرى (١٠م).**

الزخارف مرسومة فوق الدهان باللون الأسود على مهاد عاجى (لوحة 822)، وينسب إلى سمرقند ويرجعه البعض إلى القرن الثالث أو الرابع الهجرى (٩ و ١٠م). وقوام الزخرفة توقيع الصانع بخط كوفى زخرفى فى وسط الإناء وحول حافة الإناء زخرفة متكررة من أشكال مقوسة متداخلة ومنفصلة بينها شكل كروى وقد يستخدم اللون الأحمر مع الأسود فى الكتابة.

**صحن من الخزف ذى البريق المعدنى من طراز سامرا بالمتحف المتروبوليتان فى نيويورك. القرن الثالث الهجرى (٩م).**

يصنع الخزف ذو البريق المعدنى بمادة من طفل أصفر نقى ويغطى بطبقة غير شفافة من المينا القصديرية ترسم عليها الزخارف بالاكاسيد المعدنية بعد حرقها للمرة الأولى ثم تحرق مرة ثانية ببطء. ولون بريقها المعدنى ذهبى أو بنى أو أحمر. والصحن الذى نحن بصدده (لوحة 817) من الخزف ذى البريق المعدنى المتعدد الألوان وزخرفته تجمع بين الأسلوب الساسانى والعباسى. وقوام الزخرفة شجرة أو نخلة مرسومة بأسلوب محور جداً ومتماثل الجانبين، وأعلاها مروحة نخيلية مجنحة ساسانية الأسلوب، وجذعها على هيئة مروحة نخيلية، وعلى كل من جانبى أشكال زخرفية عبارة عن نقط مصفوفة وحول الحافة كتابة بالخط الكوفى.

**صحن من الخزف ذى البريق المعدنى من إيران بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة. القرن الرابع الهجرى (١٠م).**

ينسب بعض العلماء هذا الصحن (لوحة 818) إلى سامرا أو إيران ويرجعه إلى القرن التاسع أو العاشر الميلادى. وقوام زخرفته رجل واقف وقد أمسك بيديه ما يشبه الراية أو العلم وخلفه طائر والأشكال محددة بخطوط، وبين الخطوط نقط مرتبة فى صفوف، وحول الحافة أقواس مكررة ومتصلة. والأشكال مرسومة بأسلوب محور تخطيطى هندسى يمت بصلة وثيقة إلى أسلوب التصوير على الجص فى سامرا. ويمثل الوجه بشكل شبه مربع، والرأس أو غطاؤها بشكل مثلث، والعينان على هيئة شكل كروى حوله دائرة، والأنف على هيئة خطين رأسيين متوازيين ومتعامدين فى أسفل على الفم ويتدلى الشعر على هيئة خصلة على جانب الصدغ، والرسم ببريق معدنى أحمر قاتم على أرضية بيضاء.

**صحن من الخزف ذى البريق المعدنى من العصر الفاطمى بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة.**

ذو قاع مستدير (لوحة 864) قليل العمق له حافة عريضة مسطحة بارزة إلى الخارج وقاعدة منخفضة، والبريق المعدنى يميل إلى الاحمرار النحاسى على أرضية بيضاء، وزخارفه ذات صلة وثيقة بزخارف طبق غبن. وقوام الزخرفة دائرة كبيرة فى وسط الصحن تشتمل على أربعة مراوح نخيلية بينها أربعة أنصاف مراوح نخيلية، وحول هذه الدائرة شريط دائرى يحيط بالحافة يشتمل على وحدة متكررة من ورقة نباتية مدببة الطرف ومقوسة الطرف الآخر، وعلى ظاهر الإناء توقيع «عمل البيطار» وهو من الخزافين المعاصرين لمسلم ابن الدهان أو من تلامذته، وأسلوبه فى زخرفة الإناء ظاهراً وباطناً يشبه أسلوب مسلم وذلك من حيث العناصر النباتية على باطن الإناء، وكذلك التهشيرات بين دوائر خارجية أربعة وفى داخل الدوائر الداخلية على ظاهر الإناء. وقد عمل على البيطار مثله مثل مسلم فى الفسطاط.

**صحن من الخزف ذى البريق المعدنى من العصر الفاطمى بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة.**

قوام الزخرفة على هذا الصحن (لوحة 883) (سجل رقم ١٤٥١٦) رجلان يمارسان رقصة شعبية. ويزخرف حافة الطبق عروق نباتية تؤلف مستطيلات وأوراقاً نباتية محورة، وبين الرجلين والحافة تتناثر رسوم أوراق نباتية ومراوح نخيلية محورة. وترجع صناعة هذا الطبق إلى العصر الفاطمى المتأخر، وزخارفه تمثل طابعاً شعبياً ورسومه مستمدة من الحياة الشعبية وبذلك تختلف فى أسلوبها عن أسلوب زخارف نوع آخر من الخزف الفاطمى مشابه لأسلوب سامرا. ومن الملاحظ أن الصور هنا مفعمة بحيوية وروح واقعية وتعبير صادق واحترام نسبى للطبيعة والواقع وتصوير للمشاعر المختلفة مع تمثيل صادق إلى حد ما لتفاصيل الجسم.

**شمعدان من الخزف من إيران بمتحف كلية الآثار بجامعة القاهرة. القرن الخامس الهجرى (١١م).**

تمثال من الخزف (لوحة 833) المطلى بلون واحد (تركوازى)، وعليه رسوم بلون داكن، (وأقصى ارتفاع للتمثال ٥ر٢٨سم)

ويمكن إرجاعه إلى ما بين القرن الخامس والسابع الهجرى (١١ - ١٣م).

وهو عبارة عن تمثال لفيل يركبه شخص وعلى ظهره مبخرة، ويخرج من كل من جانبيه قمع مثقوب، ومن ثم يمكن اعتبار هذه التحفة شمعداناً أو مبخرة. ومن الملاحظ أن الفيل ممثل بأسلوب يتسم بالقوة والثبات والصلابة، أما الشخص الذى يقوده فممثل بأسلوب محور جداً وهش غير أنه به تعبير عن الحركة والحيوية واللمسة الواقعية.

**بلاطة من الخزف بزخارف مذهبة من إيران. القرن السابع الهجرى (١٣م).**

بلاطة من الخزف (لوحة 837) من نوع مينائى متعدد الألوان ذات مهاد أزرق فيروزى اللون، وعليها زخارف من فروع نباتية مذهبة وقليلة البروز، وتمثل جانباً من قصة بهرام كور وازده: حيث يشاهد بهرام كور وازده يركبان جملاً ويصوب بهرام كور سهمه نحو غزال (غير موجود على هذه البلاطة) ليصيبه بنفس السهم فى خاصره وأذنه، وذلك ليظهر براعته لأزده التى تحدته بذلك، فى حين تشاهد أزده وهى تركب خلفه وتبدو وكأنها تعزف على آلة موسيقية، وتتميز الأشكال بالحركة والحيوية والواقعية ولا سيما فى شكل الجمل وحركته، ويمكن مقارنة هذا التمثيل بتصاوير المخطوطات فى إيران فى القرن الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد.

**إناء من الفخار المطلى بالمينا باسم السيفى قرجى. مصر - القرن الثامن الهجرى (١٤م) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (سجل رقم ٣٩٤٥).**

يصنع هذا الفخار من عجينة مائلة إلى الحمرة، وفوقها قشرة بيضاء يعلوها دهان بالمينا الصفراء أو الخضراء أو ذات لون بنى، وتبدو الزخارف فيه واضحة لأنها تحفر فى القشرة حتى تصل إلى العجينة الحمراء. والإناء الذى نحن بصدده (لوحة 922) مطلى بمينا صفراء، وتتألف زخرفته بصفة خاصة من شريطين من الكتابة يدوران حول الإناء أحدهما من الداخل والآخر من الخارج، ويقطع هذين الشريطين دوائر تضم كل منها رسم رنك أو شعار مملوكى باللونين الأحمر والبنى يمثل الهدف، والكتابة بخط ثلث مركب محدد، وتتضمن اسم السيفى قرجى وهو من مماليك السلطان الملك الناصر محمد بن قلاوون المتوفى سنة ٧٤١هـ (١٣٤١م) ونصها: «مما عمل برسم الأمير الأجل المخدوم الأعز الأخص شهاب الدين ابن الجناب العالى المولوى الأميرى الكبيرى السيفى قرجى أدام عزه» ويتضح من الكتابة أن هذا الإناء عمل بأمر الأمير شهاب الدين ابن الأمير سيف الدين قرجى وليس بأمر السيفى قرجى نفسه.

**بلاطة من الخزف التركى العثمانى بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة. القرن العاشر الهجرى (١٦م).**

بلاطة من الخزف (لوحة 928) الأزرق والأبيض مسدسة الشكل عليها أشكال أفرع نباتية وأزهار ذات طابع تركى عثمانى، ويلاحظ فى بعض الأغصان شكل واقعى من حيث التكسر بزاوية. ومن بين الأزهار المرسومة القرنفل وكف السبع والرمان وورقة الساز. وهناك بلاطات مشابهة من حيث الشكل السداسى والأشكال النباتية يرجعها بعض العلماء إلى القرن التاسع الهجرى ( ١٥م) أى إلى عصر المماليك وذلك لأن الأشكال النباتية فيها أكثر تحويراً وبعيدة

عن الطابع التركى العثمانى المحاكى للطبيعة الممثل على هذه البلاطة التى نحن بصددها.

**بلاطة من الخزف ذى البريق المعدنى عليها كتابة بارزة من إيران. متحف كلية الآثار بجامعة القاهرة.**

الكتابة بالخط الثلث المعجم ونصها: ﴿وَخَشِيَ ٱلرَّحۡمَٰنَ بِٱلۡغَيۡبِۖ﴾ وهو جزء من الآية رقم ٣٦ سورة يسٓ وتكملتها ﴿إِنَّمَا تُنذِرُ مَنِ ٱتَّبَعَ ٱلذِّكۡرَ وَخَشِيَ ٱلرَّحۡمَٰنَ بِٱلۡغَيۡبِۖ فَبَشِّرۡهُ بِمَغۡفِرَةٖ وَأَجۡرٖ كَرِيمٍ﴾ والكتابة بلون أزرق على أرضية نباتية محددة بالبريق المعدنى (لوحة 845). وتنسب إلى القرن السابع، والثامن الهجرى (١٣ ـ ١٤م).

**قدر من الخزف ذى البريق المعدنى من طراز الحمراء من الأندلس. القرن الثامن الهجرى ( ١٤م).**

قدر (لوحة 931) بمتحف بليرمو يعتبر نموذجاً للقدور المصنوعة فى مدينة ملقة فى القرن الرابع عشر الميلادى، وتعرف باسم قدور الحمراء. وفخار هذه القدور يميل إلى اللون الأصفر، وعليه طلاء أبيض، ثم نقوش زرقاء وبريق معدنى ذهبى اللون. ورقبة الإناء تنقسم من حيث الزخرفة إلى قسمين: قسم علوى مقسم إلى مستطيلات راسية، وقسم سفلى مقسم إلى أشرطة دائرية. وبالمستطيلات الطولية زخارف نباتية محورة. وأيدى القدر على هيئة جناحين، وجسم القدر تزخرفه أشرطة تدور حوله أسفلها به زخرفة على هيئة قشر السمك، وأعلاه شريط بزخرفة نباتية، ثم شريط عريض يدور حول أكثر الأجزاء انبعاجاً، وبه زخرفة من خط كوفى زخرفى مورق متآلف من تكرار لكلمة «الله» ثم شريط آخر مماثل للشريط السابق، ثم شريط أخير أسفل الرقبة مباشرة.

**شباك قلة من الفخار من مصر بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة.**

هذه المصفاة (لوحة 811) ربما ترجع إلى العصر الفاطمى أو الأيوبى. وتقوم الزخرفة فيها على التباين بين الثقوب والأجزاء الباقية. وقوام الزخرفة شخص يشرب من كأس ويتضح فى الرسم الطابع الزخرفى والتحوير.

**صحن من الخزف ذى البريق المعدنى من مصر من العصر الفاطمى عليه رسم شعبى ـ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، سجل قم ٩٦٨٩.**

تتألف زخرفة الصحن (لوحة 882) من رسم رجلين يمارسان مهارشة الديكة فى حين تزخرف سطح الطبق زخرفة من عروق وأوراق نباتية.

ورسومه مستمدة من الحياة الشعبية ويتضح فيها الحيوية والواقعية وتصوير المشاعر المختلفة مع تمثيل صادق نسبياً لجسم الإنسان وحركاته ومشاعره وكذلك تحفز الديكة.

ويتميز هذا الخزف المسمى بالخزف ذى البريق المعدنى بأنه يدهن أولاً بدهان أبيض أو أبيض مائل إلى الزرقة أو الأخضر، ثم يجفف بواسطة الحرق، ثم ترسم فوق هذا الدهان الزخارف المطلوبة بطلاء به أوكسيدات معدنية معينة، ثم يجفف مرة ثانية ببطء فتتبخر الأكاسيد ويبقى الطلاء المعدنى الذى يتخذ بريقاً أصفر أو أصفر مائلاً إلى الحمرة أشبه ببريق الذهب.

والبريق المعدنى الذى يمتاز به طلاء هذا النوع من الخزف ابتكره صناع الخزف فى العصر الإسلامى، وقد زودت به الأوانى الخزفية ليكون عوضاً عن الأوانى الذهبية

ولم يتوصل فنانو الخزف حتى اليوم إلى الحصول على مثل هذا البريق.

واختص هذا النوع من الخزف المصرى باشتماله على مختلف بعض أشكال المرح والعمل لدى عامة الشعب المصرى مثل صور المصارعة والتحطيب ومهارشة الديكة والشيالة.

ومن الملاحظ أن الصور المرسومة على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى يظهر فيها التأثر بأسلوب سامرا (لوحة 817) وذلك فى حالة رسم الموضوعات التى تمثل حياة البلاط والأثرياء والترف وذلك من حيث المبالغة فى الطابع الزخرفى وطريقة معالجة رسم الصور الآدمية بأسلوب بعيد عن محاكاة الطبيعة (لوحات 862 ـ 880) أما فى حالة رسم الموضوعات التى تمثل الحياة الشعبية (لوحات 881 ـ 884) كما هى الحالة فى الصور المرسومة على الصحن موضوع الدراسة فإنه يختفى بأسلوب سامرا السابق وصفه ويحل محله أسلوب آخر أميل إلى محاكاة الطبيعة والتعبير عن الحركة والحيوية.

## المسارج

المسرجة وسيلة من وسائل الإضاءة الشعبية عرفها الإنسان منذ القدم، واتخذها فى أول الأمر بتشكيل الحجر ونحته ثم صنعها من الأصداف البحرية. وعرفت بأشكال أكثر تطوراً عند المصريين القدماء والسومريين فى العراق واليونان والرومان.

وأنتج العالم الإسلامى أشكالاً من المسارج يمكن إدراجها ضمن التحف الفنية. وقد وصلنا منها نماذج كثيرة من الخزف (لوحة 913) والفخار غير المطلى والفخار المطلى بالمينا وأيضاً من المعدن (لوحة 982). وعنى بصناعة بعضها بحيث يحجز الزيت بين جدارين، أو تزود بمصفاف داخل فوهاتها. وكان الصناع يحرصون على تدبير وسائل لتجنب الحريق بسببها، وكذلك لمنع الفئران من شرب زيتها. ومن الصور الطريفة على بعض المسارج زخرفة المقبض بأشكال فئران تتأهب لشرب الزيت، أو بشكل قط يمسك فاراً، أو يتربص عند الفوهة لحراسة الزيت من الفئران.

واختلفت أشكال المسارج ما بين دائرية وبيضاوية ومستطيلة ترتكز على أرجل قصيرة، أو على شكل إبريق أو على هيئة حيوان، كما زخرفت بالحفر وبالبريق المعدنى، أو بكسوتها بجدار مفرغ، وشكلت مقابضها وارجلها على هيئة حيوانات أو طيور. وقد تكون المسرجة ذات فتيل واحد أو تتعدد فتحات فتائلها. وزخرفت المسارج أحياناً بأشكال نباتية وهندسية وحيوانية، واشتمل بعضها على رنوك أصحابها أو شعاراتهم. ونقش على بعض المسارج عبارات بالخط الكوفى أو النسخ تتضمن أدعية أو حكماً مثل: «البركة» و«العز الدائم» و«أصبر إن ملنى خليلى والصبر عند البلاء» وكان قائل هذه العبارة قد جفاه النوم فخاطب المسرجة.

هذا وقد اشتملت بعض المسارج على توقيعات صناعها مثل «يوسف» و«أحمد الجمعة».

# المعادن الإسلامية فى العصر الأموى (*)

ورث الامويون فن المعادن عن الأمم السابقة التى ضموها إلى حكمهم والتى تحولت تدريجياً إلى الإسلام ولا سيما الفرس، ومن المعروف أن الصناعات المعدنية ازدهرت فى إيران منذ القدم ووصلنا منتجات معدنية من لورستان ترجع إلى الألف الثانى قبل الميلاد ويتضح فيها المستوى الرفيع الذى بلغته هذه الصناعة. وتوارثت الدول المختلفة التى توالت على إيران هذه الصناعة التى بلغت مستوى عالياً فى العصر الاخامينى وفى العصر الساسانى (لوحات 943 و948). وقد وصلنا من العصر الأموى منتجات معدنية من الفضة (لوحات 949 و950) ومن البرونز (لوحة 944) يتضح فيها كثير من العناصر الزخرفية الساسانية وبخاصة فى الأوانى الفضية وكانت هذه الزخارف مشابهة للزخارف الساسانية إلى درجة أنه حدث كثير من اللبس فى نسبة هذه الأوانى الفضية إذ نسبها البعض خطأ إلى العصر الساسانى.

وتنقسم التحف الفضية التى ترجع إلى بداية العصر الإسلامى وأنتجت بصفة خاصة فى إيران إلى الأنواع الآتية:

١ - أطباق فضية (لوحات 949 و950) تزينها موضوعات آدمية ومناظر صيد ذات طابع ساسانى خالص وبعضها يشتمل على أسماء أصحابها مكتوبة باللغة البهلوية أى اللغة الفارسية القديمة ومنها على سبيل المثال صحن عليه اسم الأمير دينر زمهر الذى حكم طبرستان بمقاطعة مازندران من سنة ٧٢٨ إلى سنة ٧٣٨م. وهذا الصحن محفوظ بمتحف الهرميتاج وتزخرفه صورة شخص قد يكون سيدة جالسة فوق ظهر حيوان خرافى على هيئة عقاب وتنفخ فى مزمار طويل، ويعتقد بعض العلماء أنها تمثل اناهيت من المعبودات الفارسية القديمة وتتميز طريقة الحفر بأنها سطحية غير عميقة وأسلوب الرسم محور[١] (لوحة 949).

٢ - أوان فضية تزينها رسوم طيور وحيوانات منها الحيوان الخرافى الشائع فى الفن الساسانى المعروف بالسيمورغ ويتألف هذا الحيوان من شكل مركب من طائر وأسد وكلب (لوحة 943).

---

(*) بحث بندوة عن فن المعادن بكلية الفنون التطبيقية - ١٩٧٠.

(١) Survey, 225 A - 239.

٣ - أوان يرجح بعض العلماء إرجاعها إلى عصر أحدث بعض الشيء نظراً لما يظهر فيها من زخارف ذات طابع إسلامى فضلاً عن أن بعضها يشتمل على كتابات عربية بالخط الكوفى.

٤ - أوان عليها كتابات شبه عربية.

أما التحف البرونزية فتشتمل على ما يلى:

١ - صوان عليها زخارف محفورة ذات طابع ساسانى قريبة الشبه من زخارف الأطباق الفضية وتشتمل على موضوعات من التاريخ والأساطير الفارسية القديمة[١] (لوحات 948 و950).

٢ - تماثيل على هيئة حيوانات أو طيور ذات أشكال محورة.

٣ - اباريق مزخرفة بالحفر أو خالية من الزخرفة وبعض أجزائها كالصنبور أو اليد مشكلة على هيئة حيوانية، ويعرف من هذا النوع حوالى ستة أباريق[٢] من أشهرها ابريق مروان بن محمد المحفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[٣] (لوحات 944 - 946).

٤ - أباريق مزخرفة بالحفر البارز ومرصعة بقطع من النحاس الأحمر[٤] ويمكن اعتبار هذا الأسلوب من الزخرفة مقدمة لأسلوب التكفيت الذى ازدهر بعد ذلك فى عصر السلاجقة.

ومن الملاحظ أن بعض التحف الساسانية قد زخرف بالإضافة إلى الحفر عن طريق الطرق.

(١) اطلس شكل ٤٣٨ و٤٣٩ Survey 237

(٢) اطلس شكل ٤٤٠ و٤٤١

(٣) Survey 243 - 245.

(٤) Survey 241 - 242.

# ابريق الخليفة الأموي مروان بن محمد(*)

إن المسلمين لا يفخرون فقط بما يشتمل عليه تراثهم من ذخائر الفضيلة والمعرفة والأدب، ولكن أيضاً بما يحتويه من كنوز فنية تعتبر من أسمى ما أنتجته المواهب الإنسانية.

ومن هذه الكنوز تحفة رائعة تعد من أثمن ممتلكات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة: ونقصد بها ابريق الخليفة الأموى مروان بن محمد (سجل رقم ٩٢٨١) (لوحات 944 - 946).

والابريق من البرونز، ويبلغ ارتفاعه ٤١سم وقطره ٢٨. ويتألف من بدن منتفخ متكور يرتكز في أسفله على قاعدة مناسبة، ويخرج من أعلاه رقبة أسطوانية الشكل تنتهى بفوهة مخرمة، وللإبريق مقبض فخم وصنبور جميل.

ويتسم الابريق في حد ذاته بجلال الشكل، وجمال النسب، والتناسق التام بين الأجزاء.

وتكسو بدن الابريق زخرفة محفورة وبارزة تتألف من صف من عقود على هيئة أهلة، ويرتكز الطرفان المتجاوران من كل عقدين على شكل مثلث يعتمد بدوره على عمودين متجاورين، ويزخرف الأهلة أشكال كروية، ويوجد في داخل العقود وريدات يحيط بكل منها دائرتان متداخلتان يحصر محيطاهما فيما بينهما أشكالاً رباعية داخلها حبيبات صغيرة، ويوجد في أسفل الوريدات - بين كل عمودين وفي أعلى العقود - زخارف نباتية تملأ ظاهر البدن الكروى.

كما تكسو رقبة الابريق أيضاً رسوم محفورة تتألف من دوائر ووريدات صغيرة متماسة، ويفصل الرقبة عن الفوهة شريطان من الحبيبات الكروية ربما تمثل حبات اللؤلؤ، ويحصر الشريطان فيما بينهما زخارف هندسية بارزة.

ومما يلفت النظر في هذا الابريق صنبوره المشكل على هيئة ديك يصيح وقد نفض ريشه، ورفع ذيله، ومط رقبته، وفرد عرفه. وعلى الرغم من الأسلوب الزخرفي الذى صور به جسم الديك وريشه وسائر أعضائه فإن المنظر العام يتسم بقوة التعبير، ويفيض بالحيوية، وإظهار الحركة. بل انه من فرط تعبيره يكاد يوهمنا بأننا نوشك أن نسمع صوته.

ولا يقل مقبض الابريق في جماله عن

(*) مجلة «منبر الاسلام». السنة ٢١، العدد ١١، ذو القعدة ١٣٨٣هـ/ ابريل ١٩٦٤ م.

صنبوره. ويخرج المقبض من بدن الابريق على هيئة زخارف نباتية ومتصلاً بصورة كائنين حيين، ويمتد إلى أعلى موازياً للرقبة، ثم يستدير حتى يتصل ثانية بجسمه نفسه، ويخرج من أعلى دائرة المقبض حلية على هيئة ورقة نباتية محورة من أوراق الأكانتس أو شوكة اليهود تنضم أطرافها كأنها أصابع اليد كانت من غير شك قاعدة مشبك غطاء الابريق.

ويزين المقبض فى الجانبين صفان من الحبيبات تشبه حبيبات الرقبة، ويمتد بين الصفين أفرع نباتية متموجة تخرج منها أوراق شجر ذات شكل زخرفى.

ويمس المقبض عند التوائه فوهة الابريق: وهذه تتألف من أفرع وأوراق نباتية تتمثل بطريقة التخريم.

وفضلاً عن القيمة الإجمالية التى يمتاز بها الابريق والتى تضعه فى المرتبة الأولى بالنسبة للتحف البرونزية فإن له أيضاً أهمية فنية أثرية تزيد من قيمته: ذلك أنه يمثل مرحلة من أهم مراحل الفن العربى الإسلامى: وهى مرحلة نشأته فى العصر الأموى، كما يشهد على المستوى الرفيع الذى بلغه الفن العربى والصناعة العربية الإسلامية منذ البداية.

ومن جهة أخرى ينهض هذا الابريق دليلاً قوياً على السماحة التى صارت من سجايا العرب بفضل تفهمهم لمبادىء الإسلام التى تحض على المحافظة على المنافع، والاستفادة بتجارب الأمم والشعوب مهما بعدت أزمانها وأقطارها، ومهما اختلفت تقاليدها وأديانها، وذلك عملاً بالحكمة الإسلامية الخالدة: «اطلبوا العلم ولو فى الصين» إذ يتمثل فى هذا الابريق ابقاء المسلمين على التقاليد الفنية والصناعية النافعة للأمم السابقة: ذلك أن هذا الابريق تربطه ـ من حيث أسلوب الصناعة والزخرفة ـ وشائج متينة بفنون الفرس الساسانيين من جهة وفنون الشرق الأدنى من جهة أخرى.

ولقد حافظ المسلمون على هذه التقاليد الفنية الصالحة، وارتقوا بها، وطوروها نحو الكمال، وصبغوها بطابعهم بحيث صارت ذات طراز إسلامى بحت، وأصبحت تراثاً إسلامياً نهلت منه الأمم على اختلاف أجناسها وأقطارها وأديانها.

ولم يكن ابريق مروان نسيج وحده: إذ شاع فى العصر الأموى صناعة هذا النوع من التحف البرونزية التى نهجت فى أسلوبها نفس الأسلوب القديم حتى صار من المتعذر على علماء الآثار والفنون أن يفرقوا بين ما صنع منها قبل ظهور الإسلام (لوحة 943) وبعده اعتماداً على الأسلوب وحده ودون استخدام قرائن أخرى.

والحق أن ابريق مروان ذو صلة وثيقة بفرائض الإسلام التى تتعلق باستعمال الماء ولا سيما الوضوء. وربما كان صنبوره الذى صور على هيئة ديك يصيح والذى يصب منه الماء للوضوء قد قصد منه أن يرمز إلى أذان الصبح حينما يتبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود من الفجر، وينبثق نور النهار من ظلام الليل، وعندئذ يقوم المسلمون من نومهم، ويشرعون فى الوضوء تهيؤاً للصلاة، والوقوف بين يدى الله الذى يولج الليل فى النهار، ويولج النهار فى الليل، ويخرج الحى من الميت، ويخرج الميت من الحى، ويرزق من يشاء بغير حساب. وفى ذلك الوقت يسمع صياح الديكة.

وأخيراً فإن ظروف اكتشاف هذا الابريق

تضيف إلى قيمته اهمية تاريخية: ذلك أنه عثر عليه أثناء بعض الحفائر الأثرية فى «أبو صير الملق» فى أنقاض مقبرة يقال أنها كانت مدفن الخليفة الأموى: مروان بن محمد، كما أنه بلغ من الابداع الفنى والجلال بحيث صار جديراً بأن يمتلكه الخلفاء. وإذا اضفنا إلى ذلك كله أنه يرجع - بحسب أسلوبه وطرازه - إلى العصر الأموى جاز لنا أن نساير العلماء الذين نسبوه إلى آخر خلفاء بنى أمية، وأطلقوا عليه لذلك اسم «ابريق مروان بن محمد»، وجاز لنا أن نتصور أنه قد صحب هذا الخليفة فى نهايته الأليمة فى «أبو صير».

وبناء على ذلك فإن فى هذا الابريق الثمين تتجسد حقبة مهمة من حقب التاريخ الإسلامى شهدت انتهاء خلافة بنى أمية، وقيام خلافة بنى العباس، وهو فى الوقت نفسه أثر مادى ملموس ينسب إلى مروان بن محمد: آخر خلفاء بنى أمية فى شرق العالم الإسلامى، ويذكرنا بالنهاية الأليمة التى انتهى إليها هذا الخليفة المكافح، والتى صحبتها نهاية الدولة الأموية ذاتها.

والحق أن هذا الابريق يبعث أمام أعيننا صوراً حية لأحداث مهمة فيها عظة وعبرة.

لقد ساءت الأمور فى أواخر العصر الأموى بسبب الفتن والخلافات المذهبية والعنصرية وفساد الحكم. وغادر الحارث بن عبد الله بن الحشرج الجعدى الذى وصف الفوضى التى انتابت الدولة الأموية حين يقول:

ابيت أرعى النجوم مرتفعاً
إذا استقلت تجرى أوائلها

من فتنة أصبحت مجللة
قد عم أهل الصلاة شاملها

من بخراسان والعراق ومن
بالشام كل شجاه شاغلها

فالناس منها فى لون مظلمة
دهماء ملتجة غياطلها

يمسى السفيه الذى يعنف بالجهـ
ـل سواء فيها وعاقلها

والناس فى كربة يكاد لها
تنبذ أولادها حواملها

يغدون منها فى كل مبهمة
عمياء تمنى لها غوائلها

لا ينظر الناس فى عواقبها
إلا التى لا يبين قائلها

كرغوة البكر أو كصيحة حبـ
ـلى طرقت حولها قوابلها

فجاء فينا أزرى بوجهته
فيها خطوب حمر زلازلها

لقد وصلت الحال غاية التدهور فى عهد مروان بن محمد (١٢٧ - ١٣٢)، وبذل هذا الخليفة - فى سبيل الإصلاح، وانقاذ الموقف - مجهوداً كبيراً استحق من أجله لقب «الحمار» الذى أطلق عليه اشادة بصبره ومثابرته وجلده فى محاربة أعدائه، وذلك حسب المثل «أصبر من حمار» و«حمار الحرب لا يهرب»، ولو أن بعض العلماء يرجع هذا اللقب إلى «سنة الحمار» التى تطلق على آخر سنة من كل مائة عام تاريخى، وكان ملك بنى أمية قد مضى عليه مائة عام عند حكم مروان.

وأيا كان سبب تلقيب مروان بهذا اللقب فإن هذا الخليفة قد كافح بصبر فى سبيل القضاء على الخلافات بين أنصار الأمويين من العرب، وفى سبيل افساد خطط مناوئيه

من الخوارج والشيعة والعباسيين والموالى ـ ولكن دون جدوى.

وكان الخطر الأكبر الذى يهدد بنى أمية يكمن فى خراسان حيث قام بالدعوة للعباسيين قائد داهية من الموالى هو أبو مسلم الخراسانى. وقد رسم أبو مسلم خطته على أساس أن يوقع بين عرب خراسان أولاً، ثم يقضى عليهم فئة بعد أخرى ويقال أن إبراهيم بن محمد بن على إمام العباسيين نصح أبا مسلم بقوله «إن استطعت ألا تدع بخراسان لساناً عربياً فافعل».

وأحس عبد الحميد كاتب مروان بن محمد بهذا الخطر فنصح فرق العرب بقوله: «فلا تمكنوا ناصية الدولة العربية من يد الفئة الأعجمية، واثبتوا ريثما تنجلى هذه الغمرة ونصحو من هذه السكرة، فينضب السبيل، وتمحى آية الليل، والله مع الصابرين، والعاقبة للمتقين».

غير أنه سرعان ما ظهر أصحاب الرايات السود من العباسيين وأنصارهم من الموالى الفرس وأعلنوا دعوتهم فى رمضان سنة ١٢٩هـ منتهزين استفحال الخلاف بين أنصار الأمويين من عرب خراسان. وبعد أن استطاع أبو مسلم بدهائه أن يوقع بين العرب فى خراسان تصدى لعسكر مروان بن محمد تحت قيادة نصر بن سيار وهزمهم. ثم أخذ العباسيون يتقدمون نحو الكوفة يسوقون أمامهم فلول الأمويين.

ودخلت جيوش أبى مسلم الكوفة فى المحرم سنة ١٣٢هـ، وسلموا الأمر لابى سلمة الخلال: القائم بدعوة العباسيين بالكوفة.

وفى تلك الأثناء كان مروان بن محمد قد قبض على الإمام العباسى إبراهيم بن محمد وحبسه فى حران إلى أن مات بعد أن أوصى بالخلافة إلى أخيه أبى العباس عبد الله بن محمد. ومما قيل فى رثائه:

قد كنت أحسبنى جلداً فضعضعنى
قبر بحران فيه عصمة الدين

فيه الإمام وخير الناس كلهم
بين الصفائح والأحجار والطين

فيه الإمام الذى عمت مصيبته
وعيلت كل ذى مال ومسكين

فلا عفا الله عن مروان مظلمة
لكن عفا الله عمن قال آمين

وبايع العباسيون أبا العباس الذى خطب فى ١٣ ربيع الأول سنة ١٣٢هـ خطبته المشهورة التى نعت فيها نفسه «بالسفاح» أى المعطاء أو كثير العطاء وقد قال فيها مخاطباً أهل الكوفة:

«يا أهل الكوفة: أنتم محل محبتنا، ومنزل مودتنا. أنتم الذين لم تتغيروا عن ذلك، ولم يثنكم عنه تحامل أهل الجور عليكم حتى أدركتم زمننا، وآتاكم الله بدولتنا. فأنتم أسعد الناس بنا، وأكرمكم علينا. وقد زدتكم فى أعطياتكم مائة درهم فاستعدوا فأنا السفاح المبيح، والثائر المنيح».

وحينئذ أسقط فى يد مروان بن محمد، ولا سيما وأن نار الفتن اشتعلت أيضاً فى الشام والحجاز، غير أنه تصدى للعباسيين فى الجزيرة، وتحصن أحد أعوانه: على بن هبيرة بواسط. وبعث السفاح بعمه عبد الله بن على ومعه قوة التقت بمروان بن محمد على نهر الزاب الأعلى: أحد روافد نهر دجلة فى جمادى الآخرة سنة ١٣٢هـ، فانهزم مروان وتفرق عنه عسكره.

وفر مروان مؤملاً أن يجد مخرجاً من ورطته، ودخل حران حيث مات الإمام العباسى إبراهيم بن محمد، ومنها إلى قنسرين وعبد الله بن على يتبعه، ثم حمص، ثم دمشق، ومر بالأردن وفلسطين، ومضى حتى دخل مصر، وأتى الفسطاط، ومنها خرج إلى «أبو صير».

ويسترعى نظرنا أثناء انهزام مروان صورة من صور الوفاء الصادق بطلها عبد الحميد الكاتب: ذلك أن مروان حين أحس بقرب نهايته تراءى له أن يعفى كاتبه من ملازمته، فقال له: «إن هذا الأمر زائل عنا لا محالة، وسينظر إليك بنو العباس لأدبك، وإن إعجابهم بك يدعوهم إلى حسن الظن بك فاستأمن إليهم لعلك تنفعنى فى حياتى وبعد مماتى. غير أن عبد الحميد رفض ما عرضه عليه مروان، وصمم على أن يثبت معه وقال: «إن الذى أمرتنى به أنفع الأمرين لك، وأقبحهما بى، ولكن أصبر حتى يفتح الله عليك، أو أقتل معك».

وصحب عبد الحميد الكاتب مروان بن محمد أثناء هربه، ودخل معه مصر وهو شبه واثق من النهاية المرة التى تنتظرهما كما يتضح من رسالة بعث بها إلى أهله تعد من غرر الأدب العربى جاء فيها:

«أما بعد فإن الله تعالى جعل الدنيا محفوفة بالمكارة والسرور، فمن ساعده الحظ فيها سكن إليها، ومن عضته بنابها ذمها ساخطاً عليها، وشكاها مستزيداً لها. وقد كانت أذاقتنا أفاويق استليناها، ثم جمحت بنا نافرة، ورمحتنا مولية، فملح عذبها، وخشن لينها، فأبعدتنا عن الأوطان، وفرقتنا عن الإخوان، فالدار نازحة، والطير بارحة. وقد كتبت والأيام تزيدنا منكم بعداً وإليكم وجداً، فإن تتم البلية إلى أقصى مدتها يكن آخر العهد بكم وبنا. وأن يلحقنا ظفر جارح من أظفار من يليكم نرجع إليكم بذل الاسار، والذل شر جار. وأسأل الله الذى يعز من يشاء، ويذل من يشاء أن يهب لنا ولكم ألفة جامعة فى دار آمنة تجمع سلامة الأبدان والأديان فإنه رب العالمين، وهو أرحم الراحمين. وإنا لله وإنا إليه راجعون».

وبعث عبد الله بن على ـ بناء على كتاب من الخليفة العباسى أبى العباس السفاح ـ بصالح بن على فى ملاحقة مروان بن محمد، فدخل مصر ثم مضى إلى «أبو صير» حيث قتل مروان فى ٢٧ ذى الحجة سنة ١٣٢هـ كما قتل كاتبه عبد الحميد، ويقال أن هرة أكلت لسان الخليفة الأموى. وبذلك ختمت حياة آخر خلفاء بنى أمية فى الشرق الإسلامى.

ودفن مروان فى مقبرة فى «أبو صير» يقال أنها هى التى عثر فى أنقاضها على الإبريق البرونزى الذى ينسب إليه (لوحة 944 ـ 946).

# المعادن السلجوقية(*)

وصل السلاجقة إلى شرق إيران فى سنة ١٠٣٧م وظلوا يحكمون إيران وأجزاء أخرى كثيرة من العالم الإسلامى طوال القرون الحادى عشر والثانى عشر والثالث عشر. وخلفهم فى حكم الأقطار الإسلامية اتباعهم من الاتابكة وازدهرت فى عصر السلاجقة الفنون الإسلامية ازدهاراً كبيراً. ومن الفنون التى حظيت بالعناية الكبيرة فنون المعادن التى وصلت فى هذا العصر درجة رفيعة من الإتقان الفنى سواء فى التحف الذهبية أو الفضية أو البرونزية وتتمثل التحف المعدنية السلجوقية فى الأوانى والصوانى (لوحة 952) والزهريات والأباريق والمباخر (لوحة 987) والمرايا (لوحات 1008 ـ 1013) والمقالم (لوحات 996 ـ 998 و1002 ـ 1004) والأسطال (لوحة 953) والشمعدانات (لوحات 970 ـ 972) والأهوان والثريات ومطارق الأبواب وتماثيل الآدميين أو الحيوانات (لوحات 985 و986) والطيور والحلى. واشتملت هذه التحف على مختلف أنواع الزخارف من هندسية ونباتية وحيوانية وأشكال خرافية ورسوم الأبراج وكتابات نسخية أو كوفية وبعض حروفها مشكلة على هيئة آدميين أو حيوانات أو أجزاء منها (لوحات 973 ـ 978) وكانت هذه الزخارف تنفذ بالحفر الغائر أو البارز أو بالطرق وأحياناً بالتخريم، كما استخدم فى الزخارف أيضاً التطعيم والترصيع بطرق مختلفة منها:

١ ـ النيلو ـ وهو عبارة عن مادة سوداء تتكون من نحاس ورصاص وكبريت وملح نشادر تصهر ثم توضع فى الزخارف المحفورة وكانت تأخذ اللون الأسود(١).

٢ ـ الترصيع بالمينا(٢).

٣ ـ التكفيت بالذهب أو الفضة أو النحاس أو بها جميعاً وذلك فى حالة التحف المعدنية البرونزية وقد وصلتنا تحف كبيرة مزخرفة بهذا الأسلوب تعتبر من أقيم التحف المعدنية الإسلامية (لوحة 953).

أما من حيث التحف الفضية فقد عثر على معظمها فى أواسط آسيا أو القوقاز ومعظمها محفوظ بمتحف الهرميتاج بلننجراد ومعظمها يتألف من سلاطين وزهريات وأوان

(*) بحث بندوة عن فن المعادن بكلية الفنون التطبيقية ـ ١٩٧٠.

(١) زكى حسن ـ الفنون الإيرانية. لوحة ١٣٩، زكى حسن ـ فنون الإسلام شكل ٤٤٠ وSurvey 1345 - 1346.

(٢) الأطلس ـ شكل ٤٨٠ ـ ٤٨٢.

ومزخرفة بأشكال آدمية ورسوم طيور وحيوانات وتوريقات نباتية وضفائر وكتابات كوفية على أرضية من اللفائف النباتية الدقيقة وهذه الزخارف منقوشة أو محفورة حفراً بارزاً[١] وأحياناً يزيد فى بهائها ما طعمت به من مادة النيلو السوداء. ووصلنا صينية من الفضة باسم السلطان «الب أرسلان» (لوحة 951). أما من حيث التحف الذهبية السلجوقية فما وصلنا منها قليل جداً ونادر وقد وصلنا ابريق من الذهب من العصر البويهى (لوحة 947).

غير أنه وصلتنا بعض نماذج من الحلى الذهبية التى تنسب إلى العصر السلجوقى مثل الأقراط والدلايات ومعظم المصوغات الذهبية السلجوقية تنسب إلى إيران وقد شكلت هذه المصوغات على هيئة حيوانات أو طيور ومن نماذجها قرط بمتحف المتروبوليتان فى نيويورك مزخرف بزخرفة مفرعة على هيئة شجرة الحياة[٢] وتبدو على هيئة ساق شجرة يحف بها طائران متقابلان ويرجح البعض نسبة هذا القرط إلى النصف الأول من القرن الحادى عشر ومن نماذجها أيضاً حلية على هيئة أسد بالمتحف نفسه[٣] ويرجح البعض نسبتها إلى القرن ١٢م ويبدو أن هذه الحلية عبارة عن دلاية كانت مرصعة بالأحجار الكريمة.

وكان لفن المعادن فى العصر السلجوقى أثر كبير فى الصناعات المعدنية فى مختلف الأقطار الإسلامية ولا سيما سوريا ومصر (لوحات 968 ـ 981) وآسيا الصغرى ولا سيما صناعة المعادن المكفتة.

(١) الأطلس ـ شكل ٤٥٩.
(٢) Dimand, A Handbook of Muhammadan Art, Fig 76.
(٣) Ibid, Fig.77.

# المجمرة(*)

حظيت المجمرة (لوحات 982 ـ 993) بعناية الصناع والفنانين المسلمين نظراً لما كان لها من أهمية فى المجتمع. والمجمرة هى الأداة التى يحرق فيها العود ليستجمر ويتطيب به أو يتدخن ببخوره، وتسمى أيضاً المجمرة وقد اصطلح على تسميتها بالمبخرة.

والبخور هو الدخنة التى تنتج من حرق بعض أنواع الطيب كالعود الهندى والألوة واللية وهى نوع من العود، وقد يطرى العود بعنبر أو مسك أو كافور أو غيره من الطيب.

وقد كان للبخور ـ ولا يزال ـ خطره فى مختلف المجتمعات وعند كثير من الشعوب، كما أنه لا يكاد يستغنى عنه فى طقوس أى دين من الأديان. ومن هنا كان له أثره الكبير فى اقتصاد الدول التى تنتجه وتقوم بتصديره.

ولقد كان ـ مثلاً ـ لثروة بلاد اليمن القديمة من البخور فضل عظيم فى الرخاء الاقتصادى الذى تمتعت به هذه البلاد فى العصور القديمة، وبالتالى فى رقيها الحضارى والثقافى.

ولقد استخدم المجتمع الإسلامى البخور لأهداف مختلفة. فمن جهة كان البخور وسيلة من وسائل التطيب والنظافة، والتطيب مرغوب فيه، فلقد حبب الطيب إلى النبى ﷺ، وجاء فى الحديث ما نصه: «عليكم بالعود الهندى» وقد فسره البعض بأنه العود الذى يتبخر به، كما ورد فى حديث النبى ﷺ فى صفة أهل الجنة:

«ومجامرهم الألوة وبخورهم العود الهندى غير مطرى»، وفى حديث ابن عمر أنه كان يستجمر بالالوة غير مطراة.

وقد امتدح من يتطيب بالبخور، قال الراجز:

لا يصطلى ليلة ريح صرصر
إلا بعود لية أو مجمر

ومن الطريف أن بعض البخلاء تعلل بالتبخر ليتجنب أن يشاركه ضيفه فى طعامه: إذ جاء فى عيون الأخبار لابن قتيبة (المجلد الثالث صفحة ٢٤٩) أن أحد البخلاء دخل عليه داخل وبين يديه فراريج، فغطى الطبق بمنديله، وأدخل رأسه فى جيبه، وقال للداخل عليه: كن فى الحجرة الأخرى حتى أفرغ من بخورى.

ويقبل النساء عادة على التبخر من باب التطيب والتجمل ـ وربما لمآرب أخرى. وقد اعتبر ذلك من محاسنهن، وقد وصف حميد بن

(*) مجلة «منبر الاسلام» السنة ٢٥، العدد ٩، رمضان ١٣٨٧هـ/٣ ديسمبر ١٩٦٧م.

ثور الهلالى امرأة ملازمة للطيب فقال:

لا تصطلى النار إلا مجمراً أرجا

قد كسرت من يلنجوج له وقصا

(واليلنجوج العود والوقص كسار العيدان)

وأنشد ابن الأعرابى:

فجاءت بكافور وعود ألوة

شامية تذكى عليها المجامر

وقد جرت العادة أن تبخر الثياب ليطيب ريحها، كما اعتنى أيضاً بتبخير الأماكن ولا سيما الأماكن العامة حيث يجتمع عدد كبير من الناس، ولا شك أن أولى الأماكن بالتبخير هى المساجد، وكان مسجد النبى ﷺ فى المدينة يجمر أى يبخر بالطيب، وكان يقوم بإجماره رجل يسمى نعيماً، وكان يقال له نعيم المجمر. كما أقبل الناس على تبخير الخانات والأسواق والوكالات والحمامات والبيمارستانات وغيرها من المحلات العامة وبالإضافة إلى ذلك اعتنى بتبخير المساكن الخاصة، ولا زلنا حتى اليوم نشاهد أناساً - وبخاصة فى الأحياء الشعبية - يحرصون على تبخير بيوتهم وحوانيتهم ومتاجرهم.

ولم يقف استعمال البخور عند حد الأحياء بل استحسن تبخير الأموات، وقد جاء فى الحديث: «إذا اجمرتم الميت فجمروه ثلاثاً» والاجمار هنا هو التبخير بالطيب.

وبالإضافة إلى استعمال البخور بقصد التطيب، استعمل أيضاً فى أعمال السحر والشعوذة، وربما استعمل السحرة والمشعوذين أنواعاً معينة من البخور تمتاز براائحتها النافذة، وأثرها المخدر وذلك حتى يسهل عليهم التأثير فى الناس وتضليلهم وإيهامهم بخيالات وأوهام، وربما ساعدهم على تحقيق غرضهم ما يحدثه بعض أنواع البخور من فرقعة عند وضعه على الجمر، وما يتبع ذلك من انتشار دخنة البخور فى جو الغرفة المغلقة التى يزاول فيها المشعوذين سحرهم مما يؤدى إلى إضعاف الرؤية، وخلق جو من الغموض يسهل لهم التأثير فى مشاهديهم.

واستعمل البخور لهدف آخر قريب من السحر هو الرقية أو العوذة من العين أو المرض: إذ كان من المعتاد أن يبخر الإنسان أثناء الاسترقاء لدفع الشر والمرض واتقاء الحسد، كما تبخر الأشياء أيضاً لحفظها من التلف وصيانتها من الحسد.

وإزاء هذا الاستعمال الواسع للبخور فى المجتمع الإسلامى عنى بأدواته وهى المجامر أو المباخر. فإلى جانب المجامر العادية التى كان يستعملها عامة أفراد الشعب تفنن الصناع الإسلاميون فى عمل مباخر تعتبر من جودة الصناعة وجمال الزخرفة نماذج رائعة لما بلغته الفنون التطبيقية من تقدم وازدهار فى المجتمعات الإسلامية.

وقد كانت هذه المجامر تصنع عادة من المعدن، كما اتخذت أشكالاً مختلفة، وزخرفت بطرق شتى كالنقش والحفر والتفريغ والتكفيت والترصيع وغير ذلك، واستخدم فى تجميلها أنواع كثيرة من الزخارف كمناظر الكائنات الحية، والرسوم النباتية والهندسية، وأشرطة الكتابات.

هذا ومن المرجح أن بعض الصور التى زخرفت بها نماذج من المباخر التى وصلتنا كان لها صلة بالشعوذة والرقى مثل صور الحيوانات المجنحة والطيور ذات الرؤوس الآدمية (لوحة 987).

وتحتفظ المتاحف والمجموعات الفنية المختلفة بمجموعات من المجامر ترجع إلى

عصور وبلاد إسلامية شتى، ويمثل كل منها طرازاً فنياً مميزاً.

ومن أقدم المجامر التى وصلتنا مجامر من البرونز مشكلة على هيئة طيور وحيوانات، وتنسب عادة إلى القرنين الأول والثانى بعد الهجرة (٧ و٨م)، ويربط علماء الفنون والآثار بين أسلوب صناعة هذه المجامر وبين الأسلوب الفنى الساسانى الذى كان معروفاً فى إيران قبل الإسلام.

وفى متحف الأرميتاج فى لينغراد تحفة من البرونز على هيئة بطة يرجح أنها كانت مجمرة، ومن الملاحظ أن البطة مشكلة بأسلوب محور، ولكنه قوى التعبير، كما أن أجزاءها المختلفة كالرأس والرجلين والذيل والريش قد صنعت بطريقة زخرفية، ونفذت زخارفها عن طريق النقش والحفر والتشكيل[١] (لوحة 983).

ويحتفظ متحف برلين بتحفة أخرى من النوع نفسه ارتفاعها نحو ٣٥سم، وقد فقد الطائر هنا رجله اليمنى والجزء الخلفى. ويغطى سطح هذه التحفة رسوم محفورة تمثل زخارف نباتية ووريدات وصور وحيوانات وأشكالا هندسية[٢] (لوحة 984).

وقد استمرت صناعة المباخر المشكلة على هيئة طيور وحيوانات فى العصور الإسلامية التالية، ولا سيما فى العصر السلجوقى حيث ازدهرت فى إيران والعراق، وقد برع الفنانون الإسلاميون فى تجميل هذه المباخر بالزخارف المفرغة التى تناسب بطبيعة الحال وظيفة المبخرة. (لوحة 985).

ومن أمثلة هذا النوع من المباخر السلجوقية مجمرة بمتحف المتروبوليتان على هيئة أسد واقف شامخ الرأس زخرفت بعض أجزائه بزخارف مفرغة على هيئة أشرطة مجدولة[٣] (لوحة 986).

ويحتفظ متحف الارميتاج فى لينغراد بمجمرة كبيرة من النوع نفسه فى حين يحتفظ متحف اللوفر بمجمرة أخرى صغيرة، وكلتا المجمرتين تنسب إلى العصر السلجوقى أيضاً[٤].

والحق أن العصر السلجوقى قد تميز بازدهار صناعة الأدوات المعدنية ورقيها من حيث الأسلوب والزخرفة. وقد عثر على كميات كبيرة من هذه التحف المعدنية فى بلاد القوقاز وجنوبى الروسيا وآسيا الوسطى وشمالى إيران معظمها الآن فى متاحف الاتحاد السوفياتى. وتتميز هذه التحف بصفة خاصة بالزخارف المشكلة أو المرسومة على هيئة كائنات حية بالإضافة إلى سائر الزخارف المعروفة من نباتية وهندسية وكتابية وتنفيذها بالأساليب الصناعية المختلفة كالحفر والتكفيت والمينا والتخريم.

ويتضح هذا الأسلوب فى بعض المجامر التى وصلتنا من ذلك العصر، وهى عادة على هيئة جسم اسطوانى أو مربع وذات غطاء مخرم ومقبض طويل مستقيم وترتكز على أرجل ثلاث أو أربع.

ومن أمثلة هذه المجامر السلجوقية تحفة من البرونز فى متحف برلين تنسب إلى إيران فى القرنين الخامس والسادس بعد الهجرة (١١ و١٢م)، وهى على هيئة اسطوانية يغطيها

(١) Pope, A Survey of Persian Art, Pl. 241.

(٢) Survey, Pl. 242.

(٣) Survey, 1304.

(٤) Survey, 1304, 1297.

غطاء مقبب يتألف من ضلوع على شكل أقواس متداخلة تترك فيما بينها فراغات. وفى قمة الغطاء تمثال طائر له رأس آدمى ويرتكز بدوره على تمثال صغير آخر على شكل حيوان. ولهذه المجمرة مقبض طويل مستقيم، وثلاث أرجل وعلى المقبض شريط زخرفى يتألف من مثلثات مخرمة مرصوصة بالتبادل. أما جسم المجمرة فيزخرفه كتل بارزة(١) (لوحة 987).

وفى متحف برلين مجمرة أخرى من البرونز ذات جوانب أربعة وينتهى أعلاها بجسم كروى مضغوط من أعلى ومن أسفل، وترتكز على أربع أرجل على هيئة حوافر الدواب. ويتصل بالمجمرة مقبض طويل مستقيم له أربعة جوانب. وتمتاز هذه المجمرة بأن جوانبها وغطاءها ومقبضها مفرغة تفريغاً زخرفياً؛ وتبدو زخارفها على هيئة أشرطة مجدولة تؤلف عن طريق التداخل والتشابك زخارف متماثلة ومتقابلة على كل جانب من الجوانب(٢).

وينسب أيضاً إلى إيران أو إلى العراق مجموعة من المباخر ذات شكل مختلف بعض الشيء، وترجع إلى القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢ و١٣م). ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بمجمرة من هذا النوع يبلغ ارتفاعها ١٧سم (سجل رقم ١٥٢٦٧). وتمتاز هذه المبخرة بأنها ذات شكل اسطوانى وترتكز على ثلاث أرجل، وينتهى أعلاها على شكل نصف كرة أزيل شطره، وبذلك اتخذت فتحة المبخرة هيئة زاوية قائمة(٣).

ويزخرف قمة المبخرة تمثال طائر صغير، أما سطحها فيشتمل على أشرطة من الكتابات المنقوشة بالإضافة إلى رسوم لفائف متداخلة من الأفرع النباتية.

ولم تقتصر صناعة المجامر على العراق وإيران بطبيعة الحال، بل انتشرت فى جميع أنحاء العالم الإسلامى وبخاصة مصر، حيث ازدهرت الصناعات المعدنية ولا سيما فى العصر الفاطمى.

وليس من شك فى أن الدولة الفاطمية قد عرفت أنواعاً كثيرة من المباخر المعدنية. وقد وصلنا من العصر الفاطمى شكل معين للمباخر على هيئة المشكاة الزجاجية التى انتشر استعمالها بشكل واسع فى عصر الأيوبيين والمماليك.

وقد وصلنا نموذج من هذه المباخر مرسوم على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى: ففى مجموعة كليكيان بمتحف فيكتوريا والبرت فى لندن طبق من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى البنى اللون قطره ٢٢سم وعليه امضاء صانعه «سعد». وكان عثر عليه بالقرب من مدينة الأقصر بمصر. ويزخرف باطن الصحن رسم يمثل رجلاً ملتحياً يمسك بيده اليمنى سلسلة يتدلى منها إناء يعتقد أنه مجمرة. ويرتدى الرجل ثياباً ذات أكمام فضفاضة مما يقربه من هيئة رجال الدين. ويحلى كلا من المجمرة وثوب الرجل لفائف من العروق النباتية الدقيقة التى يتميز بها الخزاف «سعد»، كما يوجد حول المجمرة شريط زخرفى يشبه زخرفة العصابة حول عضد الرجل. ويوجد فى أرضية الرسم بعض وحدات زخرفية محورة من أشكال نباتية

(١) زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية: شكل ٤٥٨.
(٢) الأطلس شكل ٤٦٩.
(٣) الأطلس شكل ٤٧٠.

أكبرها تشبه علامة عنخ أو علامة الحياة عند الفراعنة التى يعتقد أنها تطورت بعد ذلك إلى علامة الصليب عند القبط[1] (لوحة 879).

ونظراً إلى أن ملامح الرجل المسيحى قد رسمت حسب الأسلوب البيزنطى المسيحى فمن المحتمل أنه يمثل أحد رجال الدين المسيحيين. ومما يرجح ذلك أن الثوب الذى يرتديه الرجل يزخرفه عند أسفل الوسط شريط عليه وحدة متكررة من رسم يشبه الصليب وبناء على ذلك فمن المحتمل أن هذه الصورة تمثل قسيساً يزاول بعض الطقوس الدينية المتصلة بالتبخير.

هذا وقد ورثت الدولة الأيوبية تقاليد صناعة المعادن بما فى ذلك المجامر عن الدولة الفاطمية من جهة وعن دول السلاجقة والاتابكة من جهة أخرى.

وقد عرفت فى هذه الدولة صناعة المبخرة المكفتة بالفضة التى كانت قد ازدهر فى شرق إيران وفى العراق وبخاصة اقليم الموصل.

وفى مجموعة شريف صبرى مجمرة من النحاس المكفت بالفضة شكل جسمها على هيئة اسطوانية ويغطيها غطاء على هيئة نصف كرة فى أعلاه قمة على شكل ناقوس مقلوب. ويلف حول أعلى جسم المبخرة شريط من الكتابة المكفتة بالخط النسخ الأيوبى يشتمل على اسم السلطان العادل أبى بكر ابن السلطان الكامل محمد، ويلف حول أسفل المبخرة شريط آخر يشتمل على رسوم حيوانات تجرى متتابعة بعضها ذو رأس آدمى. ويحصر الشريطان بينهما شريطاً أكثر اتساعاً يحتوى على مناظر آدمية يتخللها دوائر بها رسوم مزواة متداخلة.

أما الغطاء المقبب الشكل فيلف حول أسفله شريط يشتمل على رسوم حيوانات مجنحة تعدو متتابعة وبعضها ذو رأس آدمى. ويحلى باقى الغطاء ـ فيما عدا الجزء العلوى ـ زخارف مفرغة تتألف من وحدات على هيئة زهرة ذات ثلاثة فصوص، ويتخلل هذه الزخارف المفرغة أشكال دائرية مفصصة تشتمل على رسوم مكفتة.

أما أرجل المبخرة فيزخرفها لفائف متداخلة من العروق النباتية تتخللها وريقات نباتية صغيرة.

والحق أن هذه المبخرة تعتبر نموذجاً رائعاً للمباخر الأيوبية ولما بلغته صناعة المعادن فى ذلك العصر من تقدم وازدهار (لوحة 988).

وقد ورثت الدولة المملوكية التقاليد الفنية والصناعية الأيوبية التى قدر لها أن تتطور فى العصر المملوكى حتى بلغت مستوى رفيعاً من حيث الصناعة والزخرفة. ولقد ساعد هذا الرقى هجرة كثير من صناع المعادن الموصليين إلى دولة المماليك بعد سقوط الموصل فى يد المغول فى القرن السابع الهجرى (١٣م). وتتضح هذه الجودة فيما وصلنا من هذه الدولة من تحف معدنية كثيرة.

وتمثل المجامع المملوكية نماذج لما بلغه فن صناعة المعادن فى هذا العصر من تقدم ورقى وهى لا تختلف فى شكلها العام وأسلوب صناعتها من المباخر الأيوبية ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة وغيره من متاحف العالم بمجموعات من

(١) الأطلس شكل ٥٩.

المجامع المملوكية يمتاز معظمها بما يغطى سطحها من رسوم جميلة مكفتة تكفيتاً وافراً ومتقناً بالفضة والذهب. وقد عرف العصر المملوكى أشكالاً أخرى من المباخر (لوحات 989 ـ 993).

وتمتاز زخارف المباخر المملوكية ـ شأنها شأن غيرها من التحف المعدنية المملوكية ـ بمميزات زخرفية خاصة مثل رسم أزواج من الطيور مرتبطة بطرق مختلفة، ورسوم مناطق دائرية مفصصة، ورسوم الرنوك والشارات التى شاع اتخاذها فى عصر المماليك، وزخرفة السطح بخطوط دقيقة مزواة ومتداخلة ومتشابكة.

هذا وقد ظلت صناعة المباخر فى رواج نظراً إلى ما ساد المجتمع الإسلامى من تقاليد تحبذ استعمال البخور.

# الـدواة(*)

لقد شرف الإسلام العلم وأشاد بالتعليم وحث عليه، ولأمر ما ذكرت أول الآيات القرآنية نزولاً القراءة والتعليم والقلم حيث قال الله تعالى: ﴿اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ (١) خَلَقَ الْإِنسَانَ مِنْ عَلَقٍ (٢) اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ (٣) الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ (٤) عَلَّمَ الْإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ﴾ [العلق:١ ـ ٥] كما أقسم الله سبحانه وتعالى بالقلم والكتابة، فقال سبحانه فى أول سورة القلم: ﴿ن ۚ وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾ [القلم:١].

وقد أكد القرآن الكريم الصلة الوثيقة بين تقوى الله والعلم، وجعل العلم وسيلة الإيمان حيث قال سبحانه: ﴿إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ﴾ [فاطر:٢٨].

وجاء هدى النبى ﷺ مصداقاً وتثبيتاً لما جاء به القرآن الكريم فى هذا المعنى، فكان النبى ﷺ يحث على التعلم، بل كان يطلق سراح الأسير إذا علم الكتابة لعشرة من صبيان المسلمين.

ومن ثم فلا عجب ان كان ظهور الإسلام إيذاناً بالعناية بالكتابة وبازدهار العلم والتعليم: إذ لم يلبث المسلمون أن أقبلوا على التعليم مما كان من أثره أن ظهر بينهم علماء أفذاذ نبغوا فى شتى فروع العلم والمعرفة، كما نظمت الشئون الإدارية وبرز من بين المسلمين كتاب مهرة.

وقد أدى الاقبال على التعليم والكتابة إلى العناية بادواتهما، ومن ثم حرص الصناع المسلمون على إتقان هذه الأدوات، والتفنن فى تزيينها حتى صارت تحفاً فنية تبهر الأنظار بجمالها وزخارفها فضلاً عن دقة صناعتها ومتانتها.

ومن أدوات الكتابة التى حرص المسلمون على تطويرها وإتقان صناعتها وتجميلها الوعاء الذى صنعوه لحفظ الأقلام والحبر، وقد أطلق العرب على هذا الوعاء أسماء بعضها مشتق من اسم الشيء الذى كان يحفظ فيه مثل المقلمة أى وعاء الأقلام، والمحبرة أى موضع الحبر، كما أطلق عليه أيضاً اسم الدواة وهى ما يكتب منه، وقد قال أحد الشعراء:

عرفت الديار كخط الديار
حبره الكاتب الحميري

وقد تطور شكل الدواة (لوحات 994 ـ 1006) أو المقلمة أو المحبرة إلى أن صارت على هيئة علبة مستطيلة ذات غطاء تشتمل عند أحد طرفيها على وعاء المداد، وفى الجزء الطويل الباقى تحفظ الأقلام.

(*) مجلة «منبر الاسلام»، السنة ٢٥، العدد ٧، رجب ١٣٨٧هـ/اكتوبر ١٩٦٧م.

وكانت الدواة تصنع من مواد مختلفة: فمثلاً صنعت بعض الدوى من الزجاج. وفى متحف برلين محبرة من الزجاج (لوحة 1174) صنعت فى مصر فى القرن السادس الهجرى (١٢م). ومن الملاحظ أن هذه المحبرة قد صنعت من نوع من الزجاج يمتاز بسمكه وثقله، وقد عرف هذا النوع الذى يعتبر تقليداً للبللور الصخرى أو الكريستال فى مصر الفاطمية حيث ارتقت هذه الصناعة وتزين هذه المحبرة زخارف مقطوعة على نمط زخارف البللور الصخرى، وهى على هيئة دوائر متداخلة.

وقد صارت الدواة تصنع بصفة أساسية من البرونز أو النحاس وتكفت بالذهب والفضة، وصنعت أيضاً من الحديد، وازدهرت صناعة الدوى فى مختلف الأقطار الإسلامية كما تشهد بذلك النماذج الرائعة التى وصلتنا، والتى تدل على المستوى الرفيع الذى بلغته هذه الصناعة، كما تدل فى الوقت نفسه على الروح الفنية والمهارة الصناعية التى يتمتع بها العامل المسلم.

وتمثل هذه الدوى بحق أساليب صناعة المعادن فى هذه الأقطار ولقد ازدهرت فى مدن العراق المختلفة، وبخاصة فى مدينة الموصل ـ صناعة المعادن وتكفيتها بالذهب والفضة، ويتضح ذلك فى عدد من الدوى المعدنية التى تنسب إلى هذا الاقليم.

وفى المتحف البريطانى دواة من النحاس المكفت بالفضة تنسب إلى مدينة الموصل فى القرن السابع الهجرى (١٣م)، ويبلغ طولها ٨ر ٣٦سم (لوحة 1003).

وتتألف زخارف هذه الدواة من رسوم آدمية وزخارف نباتية وهندسية بالإضافة إلى كتابات بالخط النسخ الجميل. وتمتد هذه الكتابة على هيئة أشرطة عريضة فى باطن الغطاء وجوانب المقلمة الداخلية، وتقوم على مهاد من الزخارف النباتية الدقيقة، ويشتمل الغطاء على آية قرآنية نصها: ﴿إِنْ أُرِيدُ إِلَّا ٱلْإِصْلَٰحَ مَا ٱسْتَطَعْتُ وَمَا تَوْفِيقِىٓ إِلَّا بِٱللَّهِ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ﴾ [هود:٨٨].

أما خارج الدواة فيزخرفه مناطق مستديرة تحتوى على رسوم آدمية يمثل كل منها منظراً مختلفاً مثل الفروسية والحرب والصيد والرموز الفلكية. أما باقى الأجزاء فتشتمل على زخارف نباتية دقيقة.

وبالمتحف البريطانى أيضاً دواة أخرى من النحاس المكفت بالفضة والذهب تنسب على أساس زخارفها إلى شمال العراق. ويمتد على غطاء هذه الدواة كتابة نسخية تتألف من اربعة أسطر نصها: «عمل محمود بن سنقر فى سنة ثمانين وستمائة» وتتالف زخارف الدواة بصفة خاصة من مناطق مستديرة يحتوى بعضها على مناظر آدمية من ضمنها رسم يمثل رمزاً شاع ظهوره على التحف المنسوبة إلى هذا الاقليم: وهو عبارة عن رسم شخص قاعد فى وضعية مواجهة وعلى صدره هلال (لوحة 1002).

ومما يسترعى النظر بخصوص اسم صانع هذه التحفة وهو محمود بن سنقر أنه ربما يمت بصلة قرابة إلى محمد بن سنقر البغدادى السنكرى الذى ورد توقيعه على كرسى من النحاس المكفت بالفضة محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (سجل رقم ١٣٩)، وقد صنع بمصر فى سنة ٧٢٨هـ (١٢٢٨م) للسلطان الناصر محمد بن قلاوون.

وإلى جانب العراق ازدهرت صناعة الدوى المعدنية فى عصر المماليك (لوحة 1004) كما

تشهد بذلك دواة من النحاس المكفت بالذهب والفضة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (سجل رقم ٤٤٦١) (لوحة 995). ويبلغ طول هذه الدواة ٣٠سم، وعرضها ٥ر ٧سم وارتفاعها ٥ر ٦سم وعليها كتابة تذكارية باسم السلطان المملوكى الملك المنصور محمد المتوفى سنة ٧٦٤هـ ( ١٣٦٣م).

ويزخرف غطاء هذه الدواة من الداخل شريط عريض من الكتابة الكوفية المجدولة فى وسطه منطقة مفصصة فى مركزها شريط صغير من الكتابة نصه: «عز لمولانا السلطان». أما باطن الدواة فيشتمل على كتابة بالخط الثلث الجميل نصه: «عز لمولانا السلطان المالك الملك المنصور العالم العابد».

وتحلى سائر أجزاء الدواة مختلف أنواع الزخارف التى كثر استعمالها على المعادن المملوكية. كالزخارف النباتية المورقة التى تمتاز بأناقتها ودقتها، والأزهار المتفتحة، ورسوم البط، والخطوط الهندسية المعقوفة، وجميعها مرتبة ومنسقة بتوازن وانسجام أما داخل المناطق المختلفة الأشكال أو بينها.

وفى المتحف نفسه دواة باسم عماد الدين أبو الفدا إسماعيل (رقم ١٥١٣٢) (لوحة 1004).

هذا وفى دار الآثار العربية ببغداد دواة من النحاس المكفت بالفضة والذهب (سجل ٧٢١ - ع) تزخرف غطاءها من الخارج كتابة نصها: «إذا فتحت دواة العز والنعم: فاجعل مدادك من جود ومن كرم» كما يوجد على الغطاء أيضاً منطقة مستديرة تحتوى على كتابة نصها: «المقر العالى المولوى الأميرى المالكى الملكى» ويتضح من هذه الألقاب أن الدواة قد صنعت لأحد الأمراء فى عصر المماليك. والحق أن الدواة تحليها زخارف مملوكية مثل الوريدات والفروع النباتية المورقة وزهرة اللوتس المرسومة حسب الأسلوب الصينى.

وينسب إلى دمشق فى العصر نفسه دواة من النحاس المكفت بمتحف المتروبوليتان فى نيويورك. ويملأ كل الأسطح الداخلية والخارجية من هذه الدواة رسوم متشابكة تشمل مناطق وأشكالاً وزخارف نباتية وحليات مضفرة بالإضافة إلى مناطق تحتوى على خطوط هندسية من النوع المعقوف الذى شاع استعماله فى زخرفة التحف المعدنية فى هذه المدينة.

وتعتبر إيران من أهم الأقطار التى ارتقت فيها الصناعات المعدنية فى العصر الإسلامى ولا سيما فى خراسان التى ربما كانت مصدر التقاليد الفنية فى العصور الوسطى.

وفى متحف فرير فى واشنطن دواة من البرونز المكفت بالفضة والنحاس تعتبر ذات أهمية خاصة نظراً للأسلوب الفريد الذى استخدم فى زخارفها وكتابتها (لوحات 996 و997) وقد تمت صناعة هذه الدواة فى سنة ٦٠٧هـ (١٢١٠م) للأمير مجد الملك وزير خراسان وكان مقره مدينة مرو. وتتألف زخارف الدواة بصفة أساسية من رسوم مورقة وأشرطة من الكتابات ومما يسترعى الانتباه فى هذه الزخارف والكتابات ما استخدم فيها من مزج بين الرسوم النباتية وحروف الكتابة وبين رسوم الكائنات الحية: إذ يلاحظ مثلاً أن هامات حروف الكتابة الرأسية قد شكلت على هيئة رسوم آدمية، كما يتفرع من العروق النباتية رسم رءوس حيوانات وطيور وتتخلل الفروع المورقة رسوم حيوانات مختلفة. وتمثل هذه الزخارف مرحلة مهمة من مراحل تطور الكتابة العربية

المشكلة على هيئة كائنات حية التى استخدمها صناع المعادن الإسلاميون فى العصور الوسطى والتى وصلت أوج تطورها فى مصر فى عصر المماليك كما تشهد بذلك الكتابة المحفورة حول رقبة شمعدان كتبغا المحفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (لوحات 973 ـ 980).

ولقد استمرت صناعة الدوى المعدنية فى إيران على طول العصور.

ووصلنا من خراسان دواة (فى متحف بناكى).

وفى متحف بناكى فى أثينا دواة من النحاس المحاور والمكفت بالفضة ترجع إلى العصر الصفوى فى إيران. وتتألف زخارف هذه الدواة من فروع نباتية دقيقة ورسوم تشبه السحب الصينية بالإضافة إلى كتابات بالخط الفارسى الجميل (لوحة 998).

وفى دار الآثار العربية ببغداد دواة من النحاس المكفت بالفضة والذهب (سجل ٣٠٦٨٥ ـ م ع) تزخرفها رسوم عربية مورقة وجدائل وكتابات بخط قريب الشبه من الخط المجوف الذى استعمله المسلمون فى أجزاء من بلاد التركستان والأقاليم المتاخمة لمنغوليا والصين. ويختلف العلماء فى نسبة هذه الدواة: فبعضهم ينسبها إلى اليمن فى القرن التاسع الهجرى (١٥م)، والبعض الآخر يميل إلى نسبتها إلى كشمير أو آسيا الوسطى فى القرن الثانى عشر الهجرى (١٨م) (لوحة 999).

ووصلنا دواة من عصر نبى رسول باليمن فى طوكيو (لوحة 1000) وفى المتحف الوطنى بصنعاء دواة ذات زخارف (لوحة 1001).

هذا وقد اشتق من لفظ الدواة اسم وظيفة كانت لها أهميتها فى الدول الإسلامية: وهى وظيفة الدواتدار أو الدوادار. وتتألف هذه الكلمة من لفظة دواة العربية ولفظة دار الفارسية ومعناها ممسك وبذلك يكون معناها ممسك الدواة أو الموكل بالدواة، ويقصد بذلك الموكل بدواة السلطان أو الأمير.

وقد عرفت هذه الوظيفة فى الدول الإسلامية التى ظهرت فى العصر العباسى مثل دولة الغزنويين السلاجقة ودولة خوارزمشاه حيث كان شاغلها يسمى الدواتدار ثم انتقلت عن طريق الاتابكة. والأيوبيين إلى دولة المماليك فى مصر وسورية حيث عرف صاحبها باسم الدوادار.

وكان الدوادار يختار من بين خاصكية السلطان أى مماليكه الخاصة، ثم ارتفعت رتبته فصار يختار من بين أمراء المئين ثم من بين أكابر أمراء المئين وهذه أعلى الرتب العسكرية فى دولة المماليك. وقد أخذت أهمية الدوادار فى الازدياد حتى صار فى المرتبة الثانية بعد السلطان. ولم يكن للسلطان المملوكى دوادار واحد بل ربما بلغ عددهم عشرة كان أعلاهم الدوادار الكبير الذى صار يسمى أمير دوادار أو أمير دوادار كبير، ويليه نائبه الدوادار الثانى وهو أقل منه رتبة ثم الدوادار الثالث وهكذا إلى آخرهم الدوادار الصغير الذى كان مجرد جندى أو مملوك من الخاصكية.

وكانت مهمة الدوادار فى أساسها هى حمل دواة السلطان عند توقيعه على المراسيم والمكاتبات وما يتبع ذلك من الأمور المتعلقة بهذا المعنى من تبليغ الرسائل والأوامر عن السلطان وتقديم الرسائل والشكاوى إليه وكان من مهمته أيضاً استقبال زوار السلطان والاستئذان لهم

عليه، والإشراف على كاتب السر وأصحاب البريد وسائر المكلفين بقضاء حاجات السلطان، كما كان يشترك مع الوزير فى نظر دار الضيافة والأسواق.

وكان من المراسم أن يصحب الدوادار رسل الملوك عند الدخول على السلطان، وكان من عادته أنه عند دخول الرسول على السلطان أن يتناول الدوادار منه الكتاب، ويمسحه بوجه الرسول، ثم يقدمه إلى السلطان فيفضه ويدفعه بدوره إلى كاتب السر فيقرؤه على السلطان.

ونظراً إلى أن الدوادار كان يطلع بحكم وظيفته على ما يجرى فى الدولة من أمور، وما يقدم إلى السلطان من مكاتبات ورسائل، وما يخرج عنه من أوامر وتعليمات كان يشترط عليه كتم الأسرار، كما كان يؤخذ عليه العهد بألا يخفى عن السلطان شيئاً يبلغه، ولو كان ضده هو نفسه، وألا يأمر بشيء إلا بحسب أمر السلطان، وأن يأمر بتنفيذ كل ما يطلبه السلطان.

ولم تقتصر هذه الوظيفة على دوادارية السلطان بل كان بعض الأمراء يتخذون لهم دوادارية، كما كان يلحق ببعض الموظفين دوادارية مثل دوادار كاتب السر الذى كانت مهمته حفظ أصول الأوامر والمكاتبات المتعلقة بديوان الإنشاء، كما خصص لتوقيع السلطان دوادار كان يسمى دوادار العلامة.

وكان من مراسم الدوادار اتخاذ الرنوك أو الشارات، وكان رنك الدوادار بطبيعة الحال على هيئة دواة. وقد وصلنا كثير من التحف والآثار تحمل هذا الرنك (لوحة 1181).

# المـرآة(*)

لقد وقف الإسلام من التزين والتجمل موقفاً وسطاً، وخير الأمور الوسط. فهو لم يحرم التزين والتجمل ﴿قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللَّهِ الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ وَالطَّيِّبَاتِ مِنَ الرِّزْقِ قُلْ هِيَ لِلَّذِينَ آمَنُوا فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا خَالِصَةً يَوْمَ الْقِيَامَةِ كَذَلِكَ نُفَصِّلُ الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ (٣٢) قُلْ إِنَّمَا حَرَّمَ رَبِّيَ الْفَوَاحِشَ مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَمَا بَطَنَ وَالْإِثْمَ وَالْبَغْيَ بِغَيْرِ الْحَقِّ وَأَنْ تُشْرِكُوا بِاللَّهِ مَا لَمْ يُنَزِّلْ بِهِ سُلْطَانًا وَأَنْ تَقُولُوا عَلَى اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾ [الأعراف:٣٢].

كما أن الله سبحانه وتعالى جعل فى الخيل والبغال والحمير زينة للإنسان، وزين السماء الدنيا بزينة الكواكب، وجعل ما على الأرض زينة لها، وأمر البشر بعامة أن يأخذوا زينتهم عند كل مسجد.

وكذلك يستشف من الآيات القرآنية الكريمة أن الإسلام قد أباح للنساء أن يتزين، ولكنه فى الوقت نفسه حذر من المبالغة فى ذلك، فأمر النساء الا يتبرجن بزينة، والا يضربن بأرجلهن ليعلم ما يخفين من زينتهن، ولا يبدين زينتهن إلا ما ظهر منها، وهكذا نجد أنه قد سمح بالزينة ولكن بدون تبرج.

ومن هنا نجد أن الفنانين والصناع الإسلاميين قد عنوا بأدوات التجميل، ولكن بقدر، ذلك إن ما وصلنا منها يوحى بهذا الطريق الوسط الذى نهجه الإسلام إزاء التزين والتجمل.

ومن أدوات الزينة فى الفن الإسلامى المرآة (لوحات 1008 ـ 1013): وهى ما تراءيت فيه، أى: ما نظرت فيه نفسك.

والمرآة أداة ضرورية فى تجميل الإنسان، بل ونظافته عموماً. وربما استخدم الإنسان الماء كمرآة، وقد نهى النبى ﷺ عن ذلك فقال: «لا يتمرأى أحدكم فى الماء» أى لا ينظر وجهه فيه.

ومن الواضح أن استعمال المرآة ألصق بالنساء ومن ثم ذم الرجال الذين يستعملون المرآة، وفى ذلك أنشد بعض الشعراء:

إذا الفتى لم يركب الاهوالا
فأعطه المرآة والمكحالا
واسع له وعده عيالا

والمرآة من غير شك قد تبعث السرور فى نفس المتفائل إذا نظر فيها، وكذلك المعجب بنفسه والمدل بجماله، وقد ألمح أحد الشعراء إلى ذلك فقال:

كنت قد أهديت ورداً فادعت
أنه من ورد خديها سرق

(*) مجلة «منبر الإسلام». السنة ٢٥، العدد ٨، شعبان ١٣٨٧ هـ/٣ نوفمبر ١٩٦٧م.

ومشت عجلى إلى مرآتها
فإذا ورد كورد فى الطبق

ولكن المرآة فى الوقت نفسه قد تكون مصدر ألم وحزن المتشائم، أو لمن أضر به المرض أو كبر السن كما أشار إلى ذلك أحد الشعراء:

إنى نظرت إلى المرآة إذ جليت
فأنكرت مقلتاى كل ما رآتا

رأيت فيها شيخاً لست أعرفه
وكنت أعهده من قبل ذاك فتى

فقلت أين الذى بالأمس كان هنا
متى ترحل عن هذا المكان متى

فاستجهلتنى وقالت لى وما نطقت
قد كان ذاك وهذا بعد ذاك أتى

هون عليك فهذا لا بقاء له
أما ترى العشب يفنى بعد ما نبتا

وهكذا ربما كانت المرآة وسيلة إلى الإسعاد أو الإيآس: فقد ينظر إنسان نفسه فيها فيسره شكله فيفرح، وقد ينظر فيها آخر فيسوءه منظره فيحزن، وربما ارتبطت لذلك فى الأذهان بالحظ والفال فاتخذت كتميمة تجلب الحظ والسعادة، ولدفع الشر وتفادى الأخطار، وربما بولغ فى ذلك فاتخذت كأداة للسحر والشعوذة.

ولذلك كان الصناع الإسلاميون يتحرون صنع المرايا أحياناً فى طالع سعد حتى تجلب لصاحبها الخير، وتصرف عنه السوء والشر.

وقد جاء فى كتابة أثرية على مرآة من البرونز محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة «سجل رقم ١٥٣٤٥» ما نصه:

«بسم الله الرحمٰن الرحيم، عملت هذه المرآة المباركة فى طالع سعيد مبارك وهى إن شاء الله تنفع للوقة وللمنطقة وسائر الأوجاع والآلام تجبر بإذن الله تعالى، وذلك فى شهور سنة ثمان وأربعين وخمسمائة الحمد لله وحده وصلواته على سيدنا محمد وآله وصحبه وسلم تسليماً كثيراً. عمل فى مرور الشمس ببرج الحمل سبع معادن» (لوحة 1008).

كما وجدت آيات قرآنية وكتابات تتعلق بالسحر والشعوذة على مرآة من البرونز بالمتحف نفسه «سجل رقم ١٥٣٤٢» جاء فيها ما نصه:

«هذه الأسماء منقوشة فى طالع سعيد فى سنة خمس وسبعين وستمائة» (لوحة 1010).

وبالإضافة إلى الكتابات المتعلقة بالسحر اشتملت بعض المرايا على أدعية من ذلك ما نجده من كتابة على مرآة من البرونز بالمتحف نفسه «سجل رقم ١٥٣٣٩» نصها:

«العز والبقا والدولة والبها والرفعة والسنا والغبطة والعلا والملك والنقا والقدرة والولا لصاحبه أبدا».

وأخرى على مرآة المتحف نفسه «سجل رقم ١٥٣٤٩» نصها:

«العز الدائم والعمر السالم والاقبال الشامل والسعد الناصر والجد الصاعد والدهر المساعد والحظ النافذ والبقا ابدا» (لوحة 1012).

وكتابة ثالثة على مرآة بالمتحف أيضاً «سجل رقم ١٥٣٤٥» نصها: «السعادة والعز والاقبال للدولة» (لوحة 1008).

وليست الكتابات على المرايا الإسلامية وحدها هى التى تشير إلى اتخاذها كتميمة بل ان كثيراً من رسومها وزخارفها كانت ذات صلة بهذه المعتقدات وذلك مثل رسوم

الحيوانات ذات الأجنحة والرءوس الآدمية التى كانت تمثل حراساً الهية عند العراقيين القدماء، ورسوم البروج الفلكية ومناظر البهجة والسرور، والتوفيق فى الصيد، وحياة البلاط.

والحق أن اتخاذ المرآة كتميمة أو كأداة للسحر والشعوذة قد عرف عند بعض الشعوب القديمة وبخاصة عند الصينيين.

وكانت المرايا منذ العصور القديمة تصنع من معدن مصقول لامع. وشاع استخدام هذا النوع من المرايا عند الصينيين القدماء حيث كان سطحها المصقول فى بعض الأحيان مقعراً حتى يعكس صورة أكبر من مساحته وذلك على عكس المرايا الإسلامية التى كانت مستوية السطح.

غير أن المرايا الصينية تشبه المرايا الإسلامية من حيث أن زخارفها كانت مصبوبة من معدن المرآة نفسه وذلك على عكس المرايا اليونانية والرومانية التى كانت زخارفها مضافة.

ومما يسترعى الانتباه أن المرايا المعدنية الإسلامية تأثرت تأثراً كبيراً بالمرايا المعدنية الصينية من حيث المادة والصناعة وأسلوب الزخرفة بل ان هذا النوع من المرايا قد شاع استعماله فى الإسلام عند الشعوب التى تأثرت بالحضارة الصينية مثل السلاجقة والفرس ولذلك ينسب معظم المرايا المعدنية الإسلامية إلى السلاجقة وخلفائهم من الأتابكة فى بلاد العراق وإيران.

وليس من شك فى أن استعمال المرايا المعدنية فى الإسلام يرجع إلى عصر مبكر، ومن أقدم المرايا الإسلامية[١] المؤرخة التى وصلتنا ترجع إلى سنة ٥٤٨هـ « ١١٥٣م» (لوحة 1008) غير انه قد وصلنا بعض مرايا يمكن أن ننسبها إلى ما قبل ذلك.

والمرآة المعدنية الإسلامية على هيئة قرص يتراوح قطره بين حوالى ٨ و ٢١سم، وله مقبض يمسك منه، وقد يكون المقبض جزءاً من القرص نفسه أو مضافاً إليه.

وقد جرت العادة أن يكون أحد الوجهين مستوياً ومصقولاً لامعاً يستعمل كمرآة، وأن يزخرف الوجه الآخر وهو ظهر المرآة بالرسوم البارزة والمحفورة. وقد تعلق المرآة أو تمسك بواسطة حلقة تتصل بجزء بارز فى وسط ظهر المرآة، وفى هذه الحالة يستغنى عن المقبض.

وكانت المرآة تصنع من البرونز أو النحاس أو الصلب أو الفضة، وتزخرف بواسطة الحفر أو التشكيل، وقد يكفت البرونز بالفضة والذهب.

وقد وصلتنا مجموعة كبيرة من المرايا المعدنية الإسلامية التى تنفرد بأسلوب زخرفى يختلف عن غيره من الأساليب الزخرفية على التحف المعدنية الإسلامية الأخرى. ومن الملاحظ أن الصانع الإسلامى كان يراعى أن تتفق أشكال الزخارف وتنسيقها مع هيئة المرآة الدائرية: فكانت الزخارف فى كثير من الأحيان ترتب على هيئة دوائر متلامسة أو مترابطة حول مركز المرآة (لوحات 1008 و1010)، وكانت هذه الدوائر تشتمل على أنواع مختلفة من الرسوم من هندسية ونباتية ورسوم كائنات حية. وكانت الدائرة تشتمل فى كثير من الأحيان على وحدة زخرفية محورة من الرسم

(١) Survey, 1301 A.

المعروف باسم شجرة الحياة (لوحة 1009). ويتألف هذا الرسم من زخرفة نباتية ذات جانبين متماثلين ومتقابلين ويحف بها عن اليمين والشمال حيوانان خرافيان متشابهان وفى وضعين متقابلين أو متدابران.

أما الدائرة الخارجية فكانت تشتمل فى الغالب على كتابة بالخط النسخ أو الكوفى تلف حول القرص (لوحات 1008 و1009 ـ 1012).

وتوجد زخرفة شجرة الحياة المذكورة على ظهر مرآة من البرونز المسبوك بمتحف الفن الإسلامى بكلية الآداب بجامعة القاهرة «سجل رقم ١٧٣١» (لوحة 1009)، ويبلغ قطر هذه المرآة ١٠سم وتنسب إلى إيران أو العراق فى القرن السادس الهجرى « ١٢م». وتتألف الزخرفة هنا من حيوانين مجنحين متدابرين لهما رؤوس آدمية وبينهما زخرفة نباتية ذات جانبين متماثلين. ويلف حول هذه الرسوم شريط من الكتابة الكوفية يشتمل على أدعية. ومن الملاحظ أن فى وسط ظهر المرآة جزءاً بارزاً تمسك منه المرآة.

وتوجد زخرفة مشابهة على ظهر مرآة ثانية من البرونز بمتحف برلين وعلى أخرى فى متحف المتروبوليتان فى نيويورك.

وفى المتحف الأخير مرآة من الحديد تشتمل على الوحدة الزخرفية نفسها ولكن باختلاف فى العناصر.

وتتميز هذه المرآة بأن لها مقبضاً.

وتنسب هذه المرآة إلى مصر فى عصر المماليك. وتتألف زخرفة شجرة الحياة من أوزتين متقابلتين حول رسم نباتى محور، ويلف حولها شريط دائرى من زخرفة هندسية مجدولة.

وبالإضافة إلى زخرفة شجرة الحياة كثر رسم البروج الفلكية على ظهور المرايا المعدنية الإسلامية (لوحات 1008 و1010). ومن أمثلة ذلك ما نجده على ظهر مرآة من البرونز بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة «سجل رقم ١٥٣٤٢» مؤرخة سنة ٦٧٥هـ «١٢٧٦م» وتنسب إلى إيران أو بلاد الجزيرة، ويبلغ قطرها ١٨سم (لوحة 1010).

ويزخرف ظهر هذه المرآة ثلاث دوائر متداخلة حول المركز وتحصر الدائرتان الخارجيتان شريطاً يشتمل على اثنتى عشرة دائرة يحتوى كل منها على رسم أحد البروج.

وتحصر الدائرتان الداخليتان بينهما رسوم حيوانات متشابهة تجرى متتابعة. أما الدائرة الداخلية فتشتمل على لفائف نباتية مورقة من النوع المعروف باسم الأرابيسك.

وتشاهد الرسوم الفلكية أيضاً على ظهر مرآة فى مجموعة ولرشتين عليها كتابات أثرية تتضمن اسم أحد ملوك بنى أرتق، كان يتولى الحكم فى خربوط فى حوالى سنة ١٢٦٠م. وتشتمل هذه المرآة أيضاً على إطار من الرسوم الحيوانية والنباتية.

وتقابلنا رسوم الحيوانات التى تجرى متتابعة كذلك على مرآة من النحاس فى دار الآثار العربية فى بغداد «سجل رقم ٢٦٢٣٣م.ع» من صناعة العراق أو[1] إيران، كما توجد زخارف مشابهة على مرايا أخرى بمتحفى اللوفر والمتروبوليتان.

ومن المرايا التى تنفرد ببعض مميزات

(١) الأطلس ٤٧٥.

خاصة مرآة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة «سجل رقم ١٥٣٢٩» يبلغ قطرها ٢١ سم.

وتتميز هذه المرايا بأن مقبضها مجوف وبداخله شيء يسمع له رنين عند تحريك المرآة.

وتشتمل المرآة على كتابة بالخط النسخ نصها:

«عز لمولانا السلطان العادل الكامل الغازى المجاهد المرابط المثاغر السيد الأجل المالك الملك المؤيد المنصور».

وربما تشير الألقاب الواردة فى هذه الكتابة إلى أحد سلاطين المماليك فى مصر.

وفى المتحف نفسه مرآة من البرونز ذات شكل متميز «سجل رقم ١٥٣٤٥» طول قطرها ٥ر ٨سم. وتتميز هذه المرآة بأن حافتها مفصصة (لوحة 1013).

وأساس زخرفة هذه المرآة دائرة مركزية تحتوى على رسم متشابك ربما قصد منه مغزى سحرى، ويحف بهذه الدائرة شريط يشتمل على أربع دوائر تتبادل معها كلمات بالخط الثلث. وتشتمل كل من الدوائر على رسم محور من زهرة اللوتس، أما الكلمات فتقرأ: «العز والاقبال والدولة والسعادة».

وفى المتحف نفسه مرآة من الحديد المكفت بالفضة (رقم ١٥٣٤٦) عليها اسم السلطان الأشرف برسباى (لوحة 1011).

وإلى جانب المرايا المعدنية عرفت الشعوب الإسلامية أيضاً المرايا الزجاجية والبلورية، غير أن ما وصلنا من هذه المرايا يرجع إلى عصر متأخر. ومن المرجح أن المرايا الزجاجية لم ينتشر استعمالها قبل الميلاد، ولو أن بعض الباحثين يعتقدون أنها كانت تصنع فى العصر الرومانى فى مدينة صيدا.

ومهما يكن من شيء فإن المرايا الزجاجية اختفت فى العصور الوسطى حين اقتصر على استعمال المرايا المعدنية، ولم يظهر استعمال المرايا الزجاجية من جديد إلا فى مدينة البندقية فى بداية القرن الثالث عشر بعد الميلاد.

وتقتصر الأهمية الفنية فى المرايا الزجاجية الإسلامية على الإطار أو الغلاف اللذين يحفظان المرآة.

وكما احتلت المرآة مكانها فى الأدب العربى كان لها أيضاً دورها فى فن التصوير: إذ وصلنا كثير من الصور الإسلامية التى يظهر فيها أشخاص ينظرون فى مرايا معدنية أو زجاجية (لوحة 1405).

# رقبة شمعدان كتبغا(*)

بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقبة شمعدان من النحاس المكفت بالفضة أصبحت في حوزته من سنة ١٩١٦م (رقم السجل ٤٤٦٣) (لوحة 973). وطول هذه التحفة ١٤سم وقطرها ٨,٥سم؛ وتتكون من جزأين: الجزء العلوي ويمثل فوهة الشمعدان، الجزء السفلي ويمثل أسفل الرقبة؛ وقوام زخارفها شريطان من الكتابة المكفتة بالفضة، يلف أحدهما حول الجزء العلوي، والآخر حول الجزء السفلي، وذلك إلى جانب زخارف هندسية أخرى من أشكال مختلفة.

وعلى الرغم من أهمية الزخارف الهندسية فإن قيمة هذه التحفة ترجع أساساً إلى ما عليها من كتابات. وإذا كانت الكتابة العليا قد أفادت العلماء لما اشتملت عليه من أسماء وألقاب ساعدت على التعريف بمن عمل له الشمعدان فإن الكتابة السفلى - وإن لم تكن قد تيسرت قراءتها - قد بهرت الأنظار بما فيها من غرابة وجدة وإبداع.

ولقد اهتم علما الآثار ورجال الفنون بدراسة هذه التحفة، ووجهوا عنايتهم نحو الكشف عن كثير من جوانبها الأثرية والفنية، ولقد تسنى لي - بفضل المساعدات القيمة التي قدّمها لي الأستاذ الدكتور محمد مصطفى مدير متحف الفن الإسلامي وأمناؤه - أن أساعد في تجلية بعض الجوانب الأثرية والتاريخية لهذه التحفة.

الشريط الأعلى مكتوب بخط النسخ المملوكي الجميل؛ ويقرأ كما يلي:

«مما عمل برسم طشت خاناه المقر العالي المولوي الزيني زين الدين كتبغا المنصوري الأشرفي».

و«الطشت خاناه» اصطلاح يطلق في العصر المملوكي على مخزن ملحق بقصر السلطان أو الأمير تحفظ به الأدوات المنزلية «كالطشوت» أو الطسوت والمقاعد والمخاد والسجادات و«الأقمشة» والثياب والسيوف والأخفاف والأحذية؛ وكان يشرف عليه موظف أو «مهتار» يسمى «مهتار الطشت خاناه» وتحت يديه عدة غلمان.

أما زين الدين كتبغا، صاحب التحفة فكان من الشخصيات المهمة في عصر المماليك. وهو مغولي الأصل دخل الحياة المملوكية بعد هزيمة المغول في موقعه عين جالوت سنة ٦٥٨هـ (سنة ١٢٦٠م)، وقدومه إلى مصر ضمن أسرى المغول. وفي مصر صار

(*) مجلة «المجلة» المجلد ١٤، رجب ١٣٧٧هـ/ فبراير ١٩٥٨م.

كتبغا من مماليك قلاوون، واعتاد الحياة المملوكية المصرية، وإن ظلت بعض تصرفاته يشوبها الميل إلى بنى جنسه من المغول، مما أخذ عليه فيما بعد. وظل كتبغا يترقى فى السلك المملوكى حتى أمّره السلطان المنصور قلاوون فى سنة ٦٧٨هـ (سنة ١٢٧٩)، ومن هنا نسب إليه، كما يلاحظ فى النص الذى نحن بصدده: «زين الدين كتبغا المنصورى». وصار كتبغا من الأمراء المقربين إلى السلطان حتى إنه أقرّه فى نيابة السلطنة بديار مصر فى ذى الحجة سنة ٦٧٩هـ (ابريل سنة ١٢٨١م) عندما عزم على الخروج إلى الشام وبصحبته الأمير طُرنطاى نائب السلطنة بالديار المصرية.

وعلى الرغم من طموحه الذى رفعه إلى ولاية السلطنة فيما بعد فإنه يستشف من سيرته أنه كان لا يجد غضاضة فى الإسكندرية، وإيثار السلامة حين يغلب على أمره. ويظهر هذا الطبع بوضوح فى حادث عرض له فى بداية عهده بالإمارة: فقد حدث أن شاهد الملك الصالح على بن السلطان قلاوون وولى عهده زوجة كتبغا فى أثناء حفل زفاف السلطان فى ٩ من ذى الحجة سنة ٦٨١هـ (١٠ من مارس سنة ١٢٨٣م)، فأذهله جمالها الرائع، وافتتن بحبها حتى أوشك أن يهلك، مما دفع السلطان إلى أن يطلب من طرنطاى نائب السلطنة أن يلزم كتبغا تطليق زوجه حتى يتزوجها ابنه. وفعلاً تم الطلاق بسهولة، وسرّح كتبغا زوجه من غير اعتراض، وزُفت إلى الملك الصالح!

وظل كتبغا أميراً مخلصاً فى عصر قلاوون إلى أن مات «الملك الصالح على» ولى العهد فى ٤ من شعبان سنة ٦٨٨هـ (٢٣ من أغسطس سنة ١٢٨٩م) ثم السلطان قلاوون فى ٦ من ذى القعدة سنة ٦٨٩هـ (١٠ من نوفمبر سنة ١٢٩٠م)، وتولى ابنه الأشرف خليل السلطنة.

وإذا كان كتبغا قد تعرض فى بداية سلطنة الأشرف للسجن والاضطهاد فلم يلبث أن أفرج عنه فى ٧ من صفر سنة ٦٩٠هـ (٩ من فبراير سنة ١٢٩١م)، ثم استطاع أن يتقرب إلى السلطان حتى صار ينسب إليه؛ ومن هنا جاءت نسبته فى الكتابة الأثرية بأعلى رقبة الشمعدان: «زين الدين كتبغا المنصورى الأشرفى». وأخذ كتبغا يقرب إليه كثيراً من الأمراء، ويستكثر من المماليك حتى ارتفعت مكانته فى الوسط المملوكى، وعظم نفوذه بين الأمراء. وأخذت سلطته فى الازدياد إلى أن سنحت له الفرصة - بعد قتل الأشرف خليل فى ١٠ من المحرم سنة ٦٩٣هـ (١١ من ديسمبر سنة ١٢٩٣م) - للعمل على تولى السلطنة فى أثناء ولاية السلطان محمد بن قلاوون. ولقد ظل كتبغا فى السلطنة نحو سنتين؛ من ١١ من المحرم سنة ٦٩٤هـ (الأول من ديسمبر سنة ١٢٩٤م) إلى ٢٧ من المحرم سنة ٦٩٦هـ (٢٥ من نوفمبر سنة ١٢٩٦م) حين ثار عليه المماليك، وعزلوه.

ولم يجد كتبغا كبير غضاضة فى النزول لحسام الدين لاجين الذى ولاه قلعة صرخد حيث ظل قانعاً مسالماً. وأخيراً مات فى ١٠ من ذى الحجة سنة ٧٠٢هـ (٢٦ من يوليه سنة ١٣٠٣م) فى أثناء سلطنة الناصر محمد بن قلاوون الثانية بعد أن عاصر سلطنة حسام الدين لاجين.

لا يقتصر النص الذى نحن بصدده على الإشارة إلى الحقائق التى سردناها، ولكنه يفيد فى تجلية حقائق أخرى.

فإلى جانب لقبي النسبة اللذين سبقت الإشارة إليهما ـ وهما «المنصوري» و«الأشرفي» ـ يلاحظ أن كتبغا قد نعت بلقب آخر هو «زين الدين»، وكان هذا النوع من الألقاب المضافة إلى لفظة «الدين» يعرف في عصر المماليك باسم «لقب التعريف الخاص»، وكان يأخذ طابع الاسم، ويلحق به، ويأتي قبله في الكتابات الأثرية. وقد ورد هذا اللقب في النص الذي نحن بصدده على صورتين: فقد جاء قبل الاسم «كتبغا» مباشرة بصورته الأصلية، وهي «زين الدين» كما جاء قبل ذلك بصورة النسبة أي بالإضافة إلى ياء النسب «الزيني»؛ وهذه الصيغة الأخيرة تشير إلى رفعة شأن كتبغا، كما يشير إلى ذلك أيضاً لقب «المولوي» الوارد في النص، وهو لقب النسبة «لمولانا»أو «المولى».

أما لقب «المقر» تفتتح به الألقاب فيالنص فكان يسمى في عصر المماليك «لقبًا أصلاً». ومعنى المقر في اللغة موضع الاستقرار؛ وقد جرى المصطلح في عصر المماليك على استعارة هذا اللفظ للإشارة إلى صاحب المكان تعظيماً له عن التفوه باسمه؛ كما جرت العادة على استعمال «المقر العالي» في العصر الذي نحن بصدده لكبار الأمراء.

ولأن هذا النص خال من الألقاب السلطانية فإنه يستنتج منه أنه لم يكتب في أثناء ولاية كتبغا للسلطنة، ولأنه ـ في الوقت نفسه ـ خال من ألقاب النسبة التي تشير إلى أحد السلطانين اللذين جاءا بعد عزل كتبغا من السلطنة: وهما حسام الدين لاجين، والناصر محمد بن قلاوون ـ مع وجود لقب النسبة «الأشرفي» الذي يشير إلى السلطان الأشرف خليل ـ فإنه يدل على أن الشمعدان قد عمل في أثناء سلطنة الأشرف خليل، أي في ما بين ٧ من ذي القعدة سنة ٦٨٩هـ (١١ من نوفمبر سنة ١٢٩٠م) تاريخ ولاية الأشرف للسلطنة، أو على الأصح ٧ من صفر سنة ٦٩٠هـ (٩ من فبراير سنة ١٢٩١م) تاريخ خروج كتبغا من سجن الأشرف و١٠ من المحرم سنة ٦٩٣هـ (١١ من ديسمبر سنة ١٢٩٣م) تاريخ قتل الأشرف أو بعد هذه الفترة مباشرة.

غير أن بالتحفة نصاً آخر: وهو النص الأسفل الذي يلف حول رقبة الشمعدان (لوحات 973 ـ 977)، والذي يمتاز بغرابته ودقة صناعته وروعته الفنية. ويسترعي النظر في كتابة هذا النص أسلوبها الزخرفي. والحق أن استخدام الكتابة العربية كعنصر زخرفي شائع معروف؛ والخط العربي فن جميل، بل إن الخطاط العربي هو الوحيد الذي اعترف به في العصور الإسلامية كفنان في حين كان سائر الفنانين التشكيليين يدخلون عادة ضمن أصحاب الحرف سواء في ذلك المصور والمهندس والدهّان.

ومن ثمّ لم يقف الخطاط العربي عند إجادة الكتابة وتحسينها وتنويعها، ولكنه أخذ في زخرفتها: فزوّدها تارة بالألوان وأخرى بالأشجار، وزيّنها أحياناً بالأزهار وأحياناً أخرى بالطيور؛ كما فرش لها الأرضية في كثير من الأحيان بالزخارف النباتية الجميلة، وحفّها بالتوريق البديع. وعلى الرغم من أنه قد شاع عند المسلمين تحريم الصور الآدمية فإن الخطّاط العربي أدخل هذه الصور في كتابته في بعض الأحيان: فتفشت الحروف الآدمية في فن تكفيت المعادن؛ وكان المعتاد أن تنتهي مستقيمات الألفات واللامات برءوس آدمية.

ويمكن أن نعتبر الكتابة التي نحن

بصددها من هذا الأسلوب؛ غير أننا نلاحظ هنا أن الكتابة قد تألفت بأجمعها من صور كائنات حية أو أجزاء من كائنات حية: فالألفات واللامات تمثل صوراً آدمية، وباقى الحروف تأتى على شكل رءوس لطيور أو حيوانات أو آدميين. وفى هذه الكتابة تبدو صور الآدميين فى حركة وحيوية، وذلك على الرغم من تحويرها، واقتطاع بعض أجزائها أحياناً. ويرجع ذلك إلى تنوع حركاتها وخفتها، وتناسب أجزائها، وانسياب خطوطها. وهذه الصور الآدمية تمثل جنوداً محاربين، تحيط برءوسهم هالات، وقد تسلحوا بمختلف الأسلحة الحربية: من سيوف ورماح ودروع وأقواس وسهام، وفى حركات مختلفة: كالهجوم والدفاع، أو الضرب والصد.

وليس من شك فى أن إكساب الكتابة هذا الطابع الزخرفى الجميل قد أضفى عليها غموضاً صرف النظر عن محاولة قراءتها وتفسيرها، وأدى إلى الاكتفاء بتذوق جمالها وبهجتها. ولقد جاهدت نفسى أن أغضى مؤقتاً عن الاستمتاع بجمال هذا النص الرائع حتى استطعت أن أقرأه. والحق أن محتويات النص لا تقل أهمية عن شكله: فهى تمثل فترة خطيرة فى حياة كتبغا، وتلقى ضوءاً ساطعاً على جانب مهم من جوانب الحياة الاجتماعية والسياسية فى عصر المماليك، فضلاً عن أنها تفيد فى تحديد تاريخ عمل التحفة تحديداً دقيقاً.

ولقد أمكننى أن أقرأ هذا النص «الحى» كما يلى: «ودوام العز والبقاء والظفر بالأعداء (لوحات 974 ـ 977)».

وبمقارنة هذا النص بالكتابة العليا التى تلف حول فوهة الشمعدان، بأخبار المؤرخين نرى أنه يصف فترة مهمة من تاريخ المماليك، تلك الفترة التى تبدأ بالمحرم سنة ٦٩٣هـ (ديسمبر سنة ١٢٩٣م) حين تآمر عدد من أمراء المماليك بزعامة بيدرا نائب السلطنة على التخلص من السلطان الأشرف خليل، فانفردوا به فى تروجه على الجانب الغربى من النيل فى أثناء رجوعه من رحلة للصيد، وقتلوه شر قتلة، ومثّلوا بجثته؛ ثم أسرع بيدرا إلى الجلوس فى دست السلطنة، وأخذ البيعة له من الأمراء.

وسواء أكان الأمير كتبغا من المحرضين على قتل الأشرف ـ كما ادعى بيدرا ـ أم لم يكن فقد «علّق قميص عثمان»، وتزعم حركة الثأر من قتلة السلطان: فجمع حوله مماليكه ومماليك الأشرف، واستمال إليه كثيراً من الأمراء. واستطاع كتبغا أن يقضى على بيدرا وأنصاره فى موقعة حاسمة فى ١٣ من المحرم سنة ٦٩٣هـ (١٤ من ديسمبر سنة ١٢٩٣م) قبل أن يتمكنوا من عبور النيل إلى القاهرة، وجمع شملهم، وتقوية صفوفهم، واستتباب الأمور لهم.

وصف المؤرخون كيف أن الأمير كتبغا قد استطاع أن يحقق النصر فى هذه الموقعة حين «قصد بيدرا وقد فوّق سهمه وقال: (يا بيدرا! أين السلطان؟)». ويلاحظ أن حرف اللام فى كلمة «البقاء» فى النص الذى نحن بصدده يمثل محارباً يفوق سهمه.

غير أن الظروف لم تكن قد أصبحت مواتية تماماً لتولى كتبغا السلطنة، فاتفق مع الأمراء فى يوم ١٤ من المحرم سنة ٦٩٣هـ (١٥ من ديسمبر سنة ١٢٩٣م) على تولية الملك محمد ابن قلاوون أخى السلطان الراحل؛ وكان فى التاسعة من عمره. فأحضروه فى ١٦ من المحرم سنة ٦٩٣هـ (١٧ من ديسمبر سنة ١٢٩٣م) وأجلسوه

على سرير السلطنة؛ وتولى كتبغا نيابة السلطنة، وأعلن الجند ولاءهم له، «وصار كتبغا هو القائم بجميع أمور الدولة وليس (للسلطان) من السلطنة إلا اسم الملك من غير زيادة على ذلك؛ وسكن كتبغا بدار النيابة من القلعة، وجُعل الخوان يمد بين يديه».

وما إن استقرت الأمور لكتبغا حتى أخذ فى التمهيد لعزل السلطان الطفل محمد بن قلاوون، وتوليه السلطنة بنفسه: فجد فى أخذ المتآمرين على السلطان الأشرف، وكذلك فى التخلص من منافسيه هو نفسه. ولقد شهدت شوارع القاهرة فى هذه الفترة التى امتدت عاماً: من المحرم سنة ٦٩٣هـ (ديسمبر سنة ١٢٩٣م) إلى المحرم سنة ٦٩٤هـ (ديسمبر سنة ١٢٩٤م) حين تم عزل السلطان محمد بن قلاوون، وتولى كتبغا السلطنة، وظهرت فى عده أسوأ مظاهر القسوة والتنكيل حتى سمى المصريون عهد كتبغا بعهد الشؤم والنحس والسوء.

استمع المقريزى وهو يصف المرحلة الأولى من هذه الفترة:

«... ووقع الطلب على الأمراء الذين كانوا مع بيدرا فى قتل الأشرف: فأول من وجد فيهم الأمير سيف الدين بهادر رأس نوبه والأمير جمال الدين أقوش الموصلى الحاجب، فضربت أعناقهما وأحرقت أبدانهما فى المجاير. ثم أخذ بعدهما سبعة أمراء... ثم قبض على أقوش قرا السلاح دار... فسجنوا بخزانة البنود من القاهرة. وتولى بيبرس الجاشنكير عقوبتهم ليقروا على من كان معهم، ثم أخرجوا يوم الاثنين... وقطعت أيديهم بالساطور على قرم خشب بباب القلعة، وسمُّروا على الجمال وأيديهم معلقة فى أعناقهم، وشقُّوا بهم ـ ورأس بيدرا على رمح قدامهم ـ القاهرة ومصر.

واجتمع لرؤيتهم من العالم ما لا يمكن حصره، بحيث كادت القاهرة ومصر أن تنهبا. ومروا بهم على أبواب دورهم. فلما جاوزوا على دار علاء الدين الطنبغا خرجت جواريه حاسرات يلطمن ومعهن أولاده وغلمانه قد شقوا الثياب وعظم صياحهم؛ وكانت زوجه أعلى الدار، فألقت نفسها لتقع عليه فامسكتها جواريها،وهى تقول: «ليتنى فداك»، وقطعت شعرها ورمته عليه؛ فتهالك الناس من كثرة البكاء رحمة لهم. واستمروا على ذلك أياماً: فمنهم من مات على ظهور الجمال، ومنهم من فكت مساميره وحمل إلى أهله، ثم أخذ مرة أخرى وأعيد تسميره، فمات.

هذا وجوارى الملك الأشرف وعيال حواشيه قد لبسوا الحداد وتذرعوا السخام، وطافوا فى الشوارع بنواحات يقيمون المآتم، فلم يُر بمصر أشنع من تلك الأيام...».

إذا فسرنا النص بأسفل رقبة الشمعدان فى ضوء الظروف التاريخية التى أرشدنا إليها فإننا نجد أنه يشمل الدعاء بدوام العز للأمير «والبقاء» وهو دعاء مناسب لهذه الحال؛ وبعد ذلك يدعو له «بالظفر والأعداء»، والتمكن من خصومه الذين أخذ على عاتقه القضاء عليهم بحجة معاقبتهم على اشتراكهم فى قتل السلطان الأشرف، وفى الوقت نفسه للتمهيد لتوليه هو نفسه ولاية العهد، ثم السلطنة فيما بعد.

وليس من شك فى أن أغفال النص الأعلى ذكر نسبة كتبغا إلى هذا السكان الطفل ـ مع ذكر نسبته إلى السلطان المنصور قلاوون، وإلى السلطان الأشرف خليل ـ يشير إلى استهانة كتبغا به، وتصغيره من شأنه، وتصميمه على عزله والتخلص منه.

كما أن إبهام هذا النص «الحى» من حيث الشكل والموضوع يرجع فى الغالب إلى رغبة الفنان فى أن يكون بمنأى عن الخلافات السياسية والحزبية التى لم تكن تنتهى عادة نهاية حاسمة، وأن يؤمن نفسه ضد تقلبات الحوادث فى هذه الفترة المضطربة.

ومن ثم نستطيع ـ بفضل قراءة النص «الحى» وتفسيره فى ضوء النص النسخ والظروف التاريخية ـ أن نؤرخ هذه التحفة بالفترة التى عقبت قتل الاشرف خليل فى المحرم سنة ٦٩٣هـ (ديسمبر سنة ١٢٩٣م) إلى ما قبل تولى كتبغا السلطنة فى المحرم سنة ٦٩٤هـ (ديسمبر سنة ١٢٩٤م) أى بسنة ٦٩٣هـ (١٢٩٤م) على التحديد.

وبعد فلدينا بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقبة شمعدان ذات قيمة فنية عالية، تمت قراءة نصوصها وتفسيرها، بحيث صار فى الإمكان تأريخها على وجه الدقة؛ فضلاً عن أنها ـ بالرغم من فقدان جسم الشمعدان نفيه ـ والموجود حالياً فى متحف مونتريال فى كندا (لوحات 979 ـ 980) صارت تنير بعض جوانب الحياة السياسية والاجتماعية فى عصر المماليك، وتبعث فى نصوص المؤرخين الدفء والحياة.

## من مراجع البحث

تقى الدين أحمد بن على المقريزي: كتاب السلوك بمعرفة دول الملوك. نشره الاستتاذ محمد مصطفى زيادة. جـ ١ ص ٦٧١ ـ ٩٥٧ الأستاذ الدكتور محمد مصطفى: الكتابة العربية عنصر زخرفى. المجلة العدد الثانى، فبراير سنة ١٩٥٧، ص ٥٧ ـ ٦٦.

الدكتور حسن الباشا: الالقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار. القاهرة سنة ١٩٥٧.

Combe (Et), Sauvaget (J.) et Wiet (G.), Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe.

Comité de Conservtion des Monuments se l'Art Arabe.

Wiet (G.), Album du Musée Arabe du Caire.

Wiet (G.), Objets en Cuivre, Catalogue Général du Musée Arabe du Caire.

# مفاتيح الكعبة المكرمة(*)

مفتاحان من مفاتيح الكعبة المشرفة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة أحدها من الحديد المكفت بالذهب والفضة (سجل رقم ١٥١١٣)، والثانى من البرونز المكفت بالفضة (سجل رقم ١٥١٣٣).

- المفتاح الحديد (سجل رقم ١٥١١٣) (لوحة 1020): طوله ٥ر٣٠ سم وعرضه ٥ر٣ سم.

المفتاح البرونز (سجل رقم ١٥١٣٣) (لوحة 1019) طوله ٣٤ سم بالحلقة.

كان من ضمن مظاهر اعزاز الكعبة المباركة، الحرص على إهداء مفاتيح فخمة لبابها وكانت تنقش عليها أسماء مهديها فى بعض الأحيان، بالإضافة إلى بعض الآيات القرآنية التى يرد فيها الإشارة إلى البيت الحرام وفتح مكة.

وهذه المفاتيح موزعة حالياً بين متاحف العالم، ويوجد مجموعة كبيرة منها فى متحف طوبقابوسراى فى استانبول، وكان قد حملها العثمانيون من مكة بعد هزيمة المماليك فى سنة ١٥١٧م.

والمفتاحان الموضحان بالصورة معروضان بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ويرجعان إلى عصر المماليك، أحدهما من البرونز المكفت بالفضة (الطول بالحلقة ٣٤سم رقم ١٥١٣٣) عليه كتابة نصها: «مما عمل لبيت الله الحرام فى أيام مولانا السلطان الملك الأشرف شعبان بن حسين فى سنة خمس وستين وسبعمائة ( ١٣٦٤م) فضلاً عن آيات قرآنية من سورة الفتح وسورة آل عمران تتضمن صلح الحديبية وفتح مكة وبناء البيت الحرام والحج إليه.

ويتالف كل من المفتاحين من عدد من الوحدات تنتهى بأسنان المفتاح وتغطيه الكتابات بالخط النسخ الجميل فضلاً عن بعض الزخارف النباتية المحفورة. ومن الملاحظ أن المفتاح الحديد قد فقدت يده التى كانت مثبتة فى السيخ الحديد.

أما المفتاح الآخر المصنوع من الحديد المكفت أيضاً بالفضة فيقتصر كتاباته على آيات قرآنية بعضها مطابق للآيات الواردة على المفتاح السابق مما يدل على أنه قد صنع هو الآخر للكعبة المشرفة.

والسلطان شعبان بن الحسين مهدى المفتاح قد تولى السلطنة فى مصر من سنة ١٣٦٣ إلى سنة ١٣٧٦، ومن أعماله عمارة المطاف حول الكعبة المباركة.

(*) بحث بندوة بكلية الآداب ـ جامعة الرياض سنة ١٩٧٥م.

# مطرقة الباب(*)

قد يتساءل البعض كيف نعتبر مطرقة الباب (لوحات 190، 1022 - 1025) - رغم ما يبدو من ضآلة شأنها - من التراث الفنى الإسلامى. غير أنه من المعروف أن الصناع والفنانين المسلمين لم تقف عنايتهم عند حد الأشياء الضخمة: والواضحة الأهمية، بل تطرقت أيضاً إلى الأدوات الصغيرة والأجزاء التى قد لا تسترعى انتباه الكثيرين مثل شباك القلة، وصنبور الابريق، وقاعدة الإناء: مما يشهد من غير شك على رقى الذوق الفنى والتقدم المدنى والحضارى.

ولقد استرشد الصناع المسلمون فى تلك العناية بالتعاليم الإسلامية التى تحض على إتقان العمل مهما قل شأنه كما يتضح من قول النبى ﷺ: «إن الله يحب إذا عمل أحدكم عملاً أن يتقنه».

ومطرقة الباب عبارة عن أداة صغيرة من المعدن تشبك بالباب من الخارج بحيث يمكن تحريكها والقرع بها على قاعدة معدنية لإحداث صوت يسمعه من بداخل البيت فيفتح للطارق إن شاء. ويمكن تسميتها أيضاً بمقرعة الباب، وتسمى فى اللغة المصرية الدارجة (السماعة).

وتلعب مطرقة الباب دوراً هاماً فى آداب دخول البيوت التى عنى الإسلام بإقرارها.. ولقد استهجن القرآن الكريم تصرف الذين جاؤوا ينادون رسول الله ﷺ من وراء الحجرات.. فقال جل شأنه: ﴿إِنَّ الَّذِينَ يُنَادُونَكَ مِن وَرَاءِ الْحُجُرَاتِ أَكْثَرُهُمْ لَا يَعْقِلُونَ ﴿٤﴾ وَلَوْ أَنَّهُمْ صَبَرُوا حَتَّىٰ تَخْرُجَ إِلَيْهِمْ لَكَانَ خَيْرًا لَّهُمْ ۚ وَاللَّهُ غَفُورٌ رَّحِيمٌ﴾ [سورة الحجرات، الآية:٤].

ونهى عن إتيان البيوت من ظهورها، وأمر بإتيانها من أبوابها، فقال سبحانه وتعالى: ﴿وَلَيْسَ الْبِرُّ بِأَن تَأْتُوا الْبُيُوتَ مِن ظُهُورِهَا وَلَٰكِنَّ الْبِرَّ مَنِ اتَّقَىٰ ۗ وَأْتُوا الْبُيُوتَ مِنْ أَبْوَابِهَا ۚ وَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ﴾ [سورة البقرة، الآية:١٨٩].

كما حتم على الداخلين أن يستأذنوا قبل الدخول، وأن يسلموا على أهل البيوت، يقول الله سبحانه وتعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَدْخُلُوا بُيُوتًا غَيْرَ بُيُوتِكُمْ حَتَّىٰ تَسْتَأْنِسُوا وَتُسَلِّمُوا عَلَىٰ أَهْلِهَا ۚ ذَٰلِكُمْ خَيْرٌ لَّكُمْ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ ﴿٢٧﴾ فَإِن لَّمْ تَجِدُوا فِيهَا أَحَدًا فَلَا تَدْخُلُوهَا حَتَّىٰ يُؤْذَنَ لَكُمْ ۖ وَإِن قِيلَ لَكُمُ ارْجِعُوا فَارْجِعُوا ۖ هُوَ أَزْكَىٰ لَكُمْ ۚ وَاللَّهُ بِمَا

(*) مجلة «منبر الاسلام». السنة ٢٦، العدد ١، محرم ١٣٨٨هـ/مارس ١٩٦٨م.

﴿... تَعْمَلُونَ عَلِيمٌ ﴿٢٨﴾ لَّيْسَ عَلَيْكُمْ جُنَاحٌ أَن تَدْخُلُوا بُيُوتًا غَيْرَ مَسْكُونَةٍ فِيهَا مَتَاعٌ لَّكُمْ وَاللَّهُ يَعْلَمُ مَا تُبْدُونَ وَمَا تَكْتُمُونَ﴾ [سورة النور، الآيات:٢٧ ـ ٢٩].

وقد حث النبى ﷺ على الاستئذان قبل الدخول على الغير، وحين سأله بعضهم إن كان يستأذن على أمه أجابه عليه الصلاة والسلام بقوله: «أتحب أن تراها عريانة؟».

ولقد كانت هذه التعاليم الكريمة من غير شك حافزاً على العناية بمطرقة الباب باعتبارها وسيلة أساسية من وسائل الاستئذان فى دخول البيوت من جهة، وباعتبارها بديلاً مهذباً عن النداء من وراء الحجرات من جهة أخرى.

وربما كان من أسباب العناية بمطرقة الباب أيضاً أنها أول ما يشاهده الضيف من المنزل، ومن ثم فإنها بمثابة عنوان لما يكون عليه البيت وأثاثه من حسن وجمال، وما يتمتع به أهله من ذوق فنى أو من ثراء ورخاء.

ولقد حظيت مطرقة الباب بعناية صناع المعادن المسلمين فاهتموا بتجميلها وتحسينها عن طريق التشكيل الجميل والزخرفة بالرسوم البارزة والمحفورة والمفرغة، كما اهتموا بمتانتها حتى تتحمل القرع والطرق لا سيما وأن البعض يلح فى الطرق حتى يؤذن له.. كما قال الشاعر إسماعيل صبرى:

طرقت الباب حتى كل متنى

فلما كل متنى كلمتنى

وكان يراعى فى تشكيل مطرقة الباب أن تكون متلائمة مع شكل الباب نفسه وحلياته وزخارفه.. ففى حالة كسوة الباب مثلاً بحليات برونزية مستمدة من الأشكال النباتية أو الهندسية كانت مطرقة الباب تشكل حسب الأسلوب نفسه.

ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بمجموعة من المطارق البرونزية تنسب إلى مصر فى عصر المماليك. ويلاحظ أن بعض هذه المطارق قد شكلت على نمط حليات الأبواب التى كانت مشبكة بها. كما لا تزال بعض الأبواب الأثرية تحتفظ بمطارقها (لوحة 190).

ومن مطارق الأبواب بالمتحف نفسه مطرقة من البرونز المفرغ تتألف من رسوم عروق نباتية محورة تتشابك وتتداخل مكونة شكلاً دائرياً مفصصاً تملؤه مناطق منتظمة يحتوى كل منها على صورة ورقة نباتية ذات ثلاثة فصوص، وتحف هذه المناطق بشكل نجمى فى الوسط له ست زوايا، ويتدلى من أسفل المطرقة شكل على هيئة ورقة نباتية ذات ثلاثة فصوص، ويزخرف السطح كله رسوم محزوزة ومحفورة، ويوجد فى أعلى المطرقة صورة حيوانين متماثلين يتواجهان على جانبى مشبك المطرقة.

وبالمتحف نفسه مطرقتان متشابهتان قد شكلت كل منهما على هيئة منطقة دائرية مفصصة ويزخرفها شريطان دائريان متداخلان من الدوائر المفرغة التى تتبادل مع ألسنة بارزة، وفى وسط المطرقة ترس نجمى مفرغ ذو ثمانى شعب. ويتدلى من أسفل المطرقة شكل على هيئة ورقة نباتية ذات ثلاثة فصوص.

وشاع اتخاذ مطارق الأبواب المشكلة على هيئة رسوم مستمدة من اللفائف النباتية العربية المورقة التى عرفت عند علماء الفنون والآثار باسم «الأرابيسك» وقد وصلنا عدد

من هذه المطارق التى تعتبر من أجمل ما أنتجه صانع المعادن العربى.

وكان بعض ملاك البيوت من أمراء المماليك يحرصون على أن يثبتوا على مطارق أبوابهم أشعرتهم أو أسماءهم على نمط ما كان متبعاً فى عصر المماليك من إثبات الأشعرة والأسماء على العمائر والثياب وسائر الأدوات، وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة مطرقة باب حفر عليها شعار على هيئة كاس، وكان هذا الشعار يتخذه عادة الأمراء الذين كانوا يشغلون وظيفة الساقى.

ولكنيسة ورتبرج بالمانيا الشرقية باب له مطرقة عليها كتابة دائرية تشتمل على ادعية والقاب مكتوبة بخط عربى زخرفى جميل. ومن الواضح أن هذا الباب قد نقل من أثر إسلامى.

ولأحد أبواب كاتدرائية اشبيلية مطرقة تشتمل على زخرفة نباتية مورقة (لوحة 1023).

وقد جرت العادة أن يشكل الصناع المسلمون بعض الأدوات المعدنية على هيئة حيوانات أو طيور.. كانت تشكل المطرقة على هيئة أسد.. ومن ثم فإن بعض مطارق الأبواب قد شكلت على هيئة حيوانات مختلفة (لوحة 1025).

وربما كان تشكيل مطرقة الباب على هيئة حيوان يتضمن فى بعض الأحيان اعتبارها طلسماً ذا أثر سحرى أو تميمة تمنع الشر من الدخول.

ومن المعروف أن الأشوريين القدماء قد اعتادوا أن يقيموا عند مداخل معابدهم وقصورهم تماثيل شديدة البروز على هيئة حيوانات خرافية تتألف من جسم أسد أو ثور ورأس إنسان وجناحى نسر (لوحات 1269 و1270). وكانوا يعتقدون أن تلك التماثيل عبارة عن حراس تحمى المعبد أو القصر من دخول الأرواح الشريرة.. ويبدو أن التنين (لوحة 1024) قد اتخذ لغرض قريب من ذلك عند الصينيين وبعض شعوب الشرق الاقصى.

وقد انتقلت بعض هذه الأوهام إلى بعض الشعوب الإسلامية.. ذلك أن السلاجقة عندما جددوا سور بغداد شيدوا فى سنة ٦١٨هـ ( ١٢٢١م) باباً فى سور المدينة كان يطلق عليه اسم باب الطلسم نسبة إلى ما كان يزخرف أعلاه من نقوش بارزة كان يعتقد أنها طلسم ذو أثر سحرى قوى. وكانت هذه النقوش تمثل تنينين متماثلين يتواجهان حول رجل (لوحة 1283).

وقد يستشف غرض طلسمى مشابه فى مطرقة من البرونز محفوظة بمتحف برلين يمكن نسبها إلى عصر السلاجقة (لوحة 1024). وهى مشكلة على هيئة تنينين متقابلين فى وضعه تراصف يحف رقبتاهما بشكل ينبه رأساً محوراً.. ويلاحظ أن كلا منهما له جسم ثعبان يلتف بعضه حول بعض، وجناح طائر، ورجلا حيوان. كما شكل طرف ذيله على هيئة طائر.. وتتخذ المطرقة بصفة عامة شكلاً زخرفياً جميلاً مفعماً بقوة التأثير والتعبير.

وربما كان تشكيل بعض مطارق الأبواب على هيئة حدوة فرس يتضمن هدفاً مشابهاً.. لا سيما وأنه من الشائع بين بعض العامة اتخاذ حدوة الفرس كتميمة ضد الحسد ولجلب الخير..

وقد عرف فى عصور متاخرة تشكيل المطرقة على هيئة قبضة يد، وهذه تمثل من غير شك اليد التى استبدلت بها المطرقة فى قرع الباب.. ربما كان تشكيل مطرقة الباب

على هيئة يد ذات خمسة أصابع يتضمن فى الوقت نفسه دفع الحسد، ذلك أن بعض العامة قد يطبعون على أبوابهم أو واجهات منازلهم كفاً بأصابع خمسة كتميمة ضد الحسد وعين السوء.

وليس من شك فى أن بعض مطارق الأبواب يتضمن معانى رمزية ولا سيما تلك المطارق المشكلة على هيئة أهلة التى تحتفظ المتاحف بأمثلة منها. ذلك أن الهلال يرمز إلى الإسلام من جهة، كما كان يرمز إلى الخير عند الساسانيين فى إيران من جهة أخرى.

وهكذا نجد أن مطرقة الباب قد استوحى الفنان الإسلامى العناية بها من التعاليم الإسلامية وأتقن صناعتها وجملها.. مسترشداً بروح الإسلام (لوحة 1022). ثم لعبت الأوهام والخرافات أحياناً دورها فى صوغها وتشكيلها.

وأياً كان الهدف الذى يكمن وراء تشكيل مطرقة الباب بصورة معينة أو زخرفتها بطريقة خاصة فإنها قد اتخذت فى جميع الأحوال الأسلوب الذى كان يميز الصناعات المعدنية الإسلامية فى العصر الذى صنعت فيه، كما أن الفنان المسلم قد استطاع أن يصنع من هذه الأداة الصغيرة تحفة فنية جميلة (لوحة 190).

# الإسطرلاب(*)

بسم الله الرحمٰن الرحيم: ﴿وَءَايَةٌ لَّهُمُ ٱلَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ ٱلنَّهَارَ فَإِذَا هُم مُّظْلِمُونَ ﴿٣٧﴾ وَٱلشَّمْسُ تَجْرِى لِمُسْتَقَرٍّ لَّهَا ذَٰلِكَ تَقْدِيرُ ٱلْعَزِيزِ ٱلْعَلِيمِ ﴿٣٨﴾ وَٱلْقَمَرَ قَدَّرْنَٰهُ مَنَازِلَ حَتَّىٰ عَادَ كَٱلْعُرْجُونِ ٱلْقَدِيمِ ﴿٣٩﴾ لَا ٱلشَّمْسُ يَنۢبَغِى لَهَآ أَن تُدْرِكَ ٱلْقَمَرَ وَلَا ٱلَّيْلُ سَابِقُ ٱلنَّهَارِ وَكُلٌّ فِى فَلَكٍ يَسْبَحُونَ﴾ [سورة يس، الآية:٣٧ - ٤٠].

بهذه الآيات الشريفة وأمثالها وجه القرآن الكريم أنظار المسلمين إلى السماء التى رفعها الله سبحانه وتعالى بغير عمد يرونها، وإلى فلكها وبروجها، وإلى النجوم والكواكب المسخرات بين السماء والأرض بأمره.

اتجه الإنسان منذ القدم إلى السماء بنظره، وأخذ بها وبما فيها من نجوم وكواكب، ولاحظ العلاقة الوثيقة بينها وبين الأرض، وأثرها البالغ على الأرض وما فيها من حياة. كما لاحظ أن بعض الحوادث التى تجرى على الأرض ترتبط بصلة مباشرة ببعض الكواكب كصلة المد والجزر مثلاً بالقمر، ومن ثم حاول أن يربط بين البشر وحياتهم وطباثعهم وأقدارهم وبين الفلك.

وراعه أثر السماء فى الأرض حتى ضل أحياناً فاتخذ الكواكب آلهة من دون الله. ولقد ضرب الله المثل فى ذلك بإبراهيم فقال تعالى:

﴿وَكَذَٰلِكَ نُرِىٓ إِبْرَٰهِيمَ مَلَكُوتَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَلِيَكُونَ مِنَ ٱلْمُوقِنِينَ ﴿٧٥﴾ فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ ٱلَّيْلُ رَءَا كَوْكَبًا قَالَ هَٰذَا رَبِّى فَلَمَّآ أَفَلَ قَالَ لَآ أُحِبُّ ٱلْءَافِلِينَ ﴿٧٦﴾ فَلَمَّا رَءَا ٱلْقَمَرَ بَازِغًا قَالَ هَٰذَا رَبِّى فَلَمَّآ أَفَلَ قَالَ لَئِن لَّمْ يَهْدِنِى رَبِّى لَأَكُونَنَّ مِنَ ٱلْقَوْمِ ٱلضَّآلِّينَ ﴿٧٧﴾ فَلَمَّا رَءَا ٱلشَّمْسَ بَازِغَةً قَالَ هَٰذَا رَبِّى هَٰذَآ أَكْبَرُ فَلَمَّآ أَفَلَتْ قَالَ يَٰقَوْمِ إِنِّى بَرِىٓءٌ مِّمَّا تُشْرِكُونَ ﴿٧٨﴾ إِنِّى وَجَّهْتُ وَجْهِىَ لِلَّذِى فَطَرَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ حَنِيفًا وَمَآ أَنَا۠ مِنَ ٱلْمُشْرِكِينَ﴾ [سورة الأنعام، الآية:٧٥ - ٧٩].

ثم جاء الإسلام فوجه الناس الوجهة الصحيحة: فالسماء وما فيها من نجوم، وكواكب ان هى إلا آية من آيات الله ودليل على وجوده.. يقول الله سبحانه وتعالى: ﴿وَمِنْ ءَايَٰتِهِ ٱلَّيْلُ وَٱلنَّهَارُ وَٱلشَّمْسُ وَٱلْقَمَرُ لَا تَسْجُدُوا۟ لِلشَّمْسِ وَلَا لِلْقَمَرِ وَٱسْجُدُوا۟ لِلَّهِ ٱلَّذِى خَلَقَهُنَّ إِن كُنتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ﴾ [سورة فصلت، الآية:٣٧].

(*) مجلة «منبر الاسلام». السنة ٢٦، العدد ٢، صفر ١٣٨٨هـ/ابريل ١٩٦٨م.

كما أن فيها منافع للبشر: فعن طريقها يعلمون عدد السنين والحساب، وعلى حرارة الشمس يعيشون، وبنورها يستضيئون، وبالنجم فى ظلمات البر والبحر يهتدون.

واشتدت عناية المسلمين بالفلك والكواكب وذلك لصلتها المباشرة بشعائر العبادات من صلاة وصيام وحج وزكاة: إذ أن أوقاتها جميعاً تحدد بواسطة الشمس والقمر فترتبط مواقيت الصلاة بصفة أساسية بالشمس، وترتبط مواقيت الصيام بالشمس والقمر معاً، وترتبط مواقيت الحج والزكاة خاصة بالقمر.

وتجلت عناية المسلمين بالفلك منذ فجر الإسلام فى دراساتهم العلمية والفنية المتصلة بالفلك، وفى اهتمام عامة المسلمين وخاصتهم بالنجوم والكواكب ورصدها، ومحاولة الكشف عن العلاقة بينها وبين حياتهم على الأرض.

ولقد وصلنا صورة للسماء وبروجها مرسومة على بطن قبة فى قصير عمره بصحراء الشام ترجع إلى عهد الخليفة الأموى: الوليد بن عبد الملك (حوالى سنة ٧١٥م)، وتعتبر هذه الصورة هى الوحيدة من نوعها المرسومة فى بطن قبة. وعلى الرغم من أن راسم هذه الصورة قد استمد بعض معلوماته الفلكية من التراث الكلاسيكى فإنه لم يصلنا أثر علمى أقدم منها يعادل فى أهميته ودقته العلمية هذه الرسوم (لوحات 473 و474).

ومن ثم فإن هذه الصورة تعتبر وثيقة ذات قيمة علمية كبيرة فى دراسة الفلك إلى جانب قيمتها الفنية.

وبعد هذه الرسوم بنحو خمسين سنة ظهرت مؤلفات عربية عظيمة عن الفلك. ومن أشهر المؤلفات العربية القديمة كتاب مجموعات النجوم وصور الكواكب الثابتة الذى كتبه أبو الحسين عبد الرحمٰن بن عمر الصوفى فى النصف الثانى من القرن العاشر بعد الميلاد.

وقد وصلنا من هذا الكتاب مجموعة من النسخ المخطوطة تشتمل على رسوم فلكية كثيرة تمتاز بقيمتها الفنية بالإضافة إلى أهميتها العلمية.

ولم تقف عناية المسلمين بالفلك عند حد الدراسات النظرية بل انهم برزوا أيضاً فى مجال الدراسات العلمية، وشيدوا المراصد وصنعوا آلات فلكية كثيرة.

ومن اهم الآلات الفلكية التى عنى المسلمون بصناعتها الاسطرلاب. (لوحات 1031 ـ 1040).

والاسطرلاب لفظة معربة عن اليونانية واصلها استرولابس من «استرو» بمعنى «نجم أو كوكب» و«لابيون» بمعنى «أخذ». ويقال له أيضاً استرلاب أو اصطرلاب.

والاسطرلاب آلة من آلات الرصد تستخدم فى علم الفلك، وقد استعمله العرب فى قياس مدى ارتفاع الكواكب والنجوم، ومدى ميلها، وفى تتبع ظهورها واختفائها، ومعرفة بروجها، وأوقات الليل والنهار، كما استخدموه أيضاً فى حساباتهم الجغرافية والطبغرافية، وفى معرفة الشرق والغرب، وموقع المكان على الأرض، وخط طوله وعرضه، وارتفاع ما بين مكانين، واسترشدوا به فى الملاحة. وكذلك افادوا منه فى شعائر الصلاة فاستخدموه فى التعرف على سمت القبلة، وعلى مواقيت الصلاة.

وقد وصلنا اسطرلاب من النحاس من سورية عمل فى سنة ٧٣٥هـ (١٣٣٥م) بأمر الشيخ شمس الدين بن سعيد رئيس

المؤذنين بالجامع الأموى بدمشق.

ويصنع الاسطرلاب عادة من النحاس الأصفر أو البرونز، ويتألف من عدة أجزاء أهمها جسم الاسطرلاب نفسه ويسمى أم الاسطرلاب، وهى عبارة عن صفيحة كبرى ذات طوق جامعة لباقى الصحائف مع الشبكة أما الصفائح فأقراص مستديرة يتراوح عددها فى الاسطرلاب ما بين ثلاث وعشر وربما أكثر. وتثبت الأقراص بحيث لا تتحرك عند الاستعمال، وتضم مع الشبكة من ثقوب فى مراكزها بواسطة قطب يسمى المحور. ويحفر على كل صفيحة ثلاث دوائر على المركز تمثل الصغرى مدار السرطان، والوسطى مدار الحمل والميزان، والكبرى مدار الجدى.

أما الشبكة وتسمى العنكبوت (لوحة 1036) فهى صفيحة ذات خروق ونتوءات تعين بعض الكواكب، وهى تكون وجه الاسطرلاب. وتشتمل الشبكة على دائرتين: الكبرى من المركز تمثل مدار الجدى، والصغرى مركزها مدار السرطان، وعليها البروج الاثنا عشر وقوس مداره رأس الحمل والميزان وهو مدار الاعتدال. وتشتمل الشبكة على عتبة لتحريكها.

أما ظهر الاسطرلاب (لوحة 1032) فينقسم عادة إلى ٣٦٠ درجة، وإلى أربعة أرباع الدائرة، وينقش فيه أحياناً أسماء البروج وغيرها من الرسوم اللازمة.

ويوجد على ظهر الاسطرلاب ساق متحركة تسمى عضادة (لوحة 1037)، وفيها شطبتان مثقوبتان، ويؤخذ بها ارتفاع الشمس بالنهار والكواكب بالليل، وكذلك الأبعاد والمرتفعات الأرضية.

ويعلق الاسطرلاب عند الاستعمال لأخذ الارتفاع والرصد من حلقة تسمى العلاقة (لوحة 1031) تتصل بجسم الاسطرلاب بواسطة جزءين هما العروة والكرسى (لوحات 1031 ـ 1035).

وتكتب الأرقام على الاسطرلاب عادة بالحروف فيستعاض عن الواحد بالألف وعن الاثنين بالباء وعن الثلاثة بالجيم وهكذا حسب قاعدة تحويل الأرقام إلى حروف. كما كانت تكتب أيضاً أسماء البروج والمدن والكواكب وغيرها. وفى كثير من الأحيان كان يرمز إلى البروج بصورها المعروفة وهى الحمل والثور والجوزاء والسرطان والأسد والسنبلة والميزان والعقرب والقوس والجدى والدلو والحوت.

وقد عرف أنواع مختلفة من الاسطرلاب، واقدمها الاسطرلاب المسطح (لوحات 1031 ـ 1034) وهو المستنبط من تسطيح الكرة السماوية مع حفظ الخطوط والدوائر المرسومة عليها، وقد اعتنى العرب بعمله منذ عهد الخليفة العباسى المنصور، (١٣٦ ـ ١٥٨هـ).

واختلفت أنواع الاسطرلاب حسب اختلاف الاستعمال فعرف مثلاً الكرى والهلالى (لوحة 1040) وغيرهما، واخترع المظفر بن المظفر الطوسى المتوفى سنة ٦١٠هـ (١٢١٣م) اسطرلاباً سمى بالخطى أو عصا الطوسى: وكان على هيئة مسطرة الحساب والقياس.

ونشأ حول الاسطرلاب بعض العلوم التى تبحث فى كيفية صناعته وعمل خطوطه على الصفائح، وكيفية استعماله ووضعه فى كل عرض من الأقاليم. وعنى المسلمون بالكتابة فى هذه العلوم منذ عهد المنصور فى النصف الأول من القرن الثانى الهجرى حتى نهاية القرن الثالث عشر (القرن ١٩م) ولم يقتصر التأليف فى ذلك على العرب بل أسهم

أيضاً فى هذا المجال الشعوب الإسلامية الأخرى من فرس وترك وغيرهم.

وقد وصلنا أسماء كثير من الكتب والرسائل التى تناولت الكلام عن هذا الموضوع،

ويقال ان أول مسلم عمل اسطرلاباً وألف فيه كتاباً هو إبراهيم بن حبيب الفزارى المتوفى سنة ٧٧٧م وكان من فلكى الخليفة المنصور.

وتحتفظ دور الكتب المختلفة بمجموعة كبيرة من المؤلفات عن الاسطرلاب واستعماله وصناعته ورسومه بعضها منظوم. كما تم طبع بعض هذه المؤلفات وترجمته إلى لغات أخرى. ومن هذه المؤلفات كتاب العمل بالاسطرلاب وذكر آلاته وأجزائه لابن الصفار أبى القاسم أحمد بن عبد الله الغافقى، وقد ترجم إلى اللاتينية وإلى العبرية، ونشرته مجلة المعهد المصرى للدراسات الإسلامية فى مدريد.

واشتهر كثيرون فى مختلف أقطار العالم الإسلامى بصناعة الاسطرلاب؟ وكان هؤلاء يسمون الاسطرلابيون وقد يقال لهم الاسترلابيون أو الاصطرلابيون (لوحات 1031 ـ 1038).

وقد ذكرت المؤلفات أسماء عدد كبير من هؤلاء الاسطرلابيين كما وردت أسماء كثيرين منهم على بعض الاسطرلابات التى وصلتنا والتى ترجع إلى عصور وأقطار إسلامية مختلفة. وترد أسماء الاسطرلابيين على الاسطرلابات عادة مسبوقة بألفاظ معينة مثل: عمل ووضع ونمق ورقم وابتكر وألف وصنف كما كان الاسطرلابى يلقب بالفلكى والمعدل والموقت. (لوحات 1031 ـ 1038).

ويمتاز الاسطرلابى عن غيره من صناع المعادن أو العلماء النظريين بأنه كان يجمع بين الإلمام بعلم الفلك وما يتصل به من العلوم وبين الخبرة والمهارة الصناعية.

ومن أشهر الاسطرلابيين الذين وردت أسماؤهم على اسطرلابات: أحمد ومحمد ابنا أبى على الاصطرلابيين الأصفهانيين (لوحات 1031 و1032) وأبو حامد بن على (لوحة 1033) ومحمد بن أبى بكر الراشدى الابرى الأصفهانى (لوحة 1034) ومحمد بن فتوح الخمائرى الذى عاش فى مدينة اشبيلية بالأندلس فى بداية القرن السابع الهجرى (١٣م)، وعبد الكريم المصرى الذى صنع بمصر اسطرلاباً فى سنة ٦٣٣هـ (لوحات 1035 ـ 1037).

هذا وتحتفظ كثير من متاحف العالم بمئات من الاسطرلابات التى تشهد بفضل ما تمتاز به من دقة علمية وإتقان صناعى وجمال فنى بما كان يتمتع به الاسطرلابيون الإسلاميون من ذوق فنى مكنهم من اضفاء مسحة جمالية على تلك الآلة العلمية.

والحق أن الاسطرلاب آلة يتجلى فيها روعة المزج بين العلم والصنعة والفن.

وبالإضافة إلى الاصطرلاب عرف العالم الإسلامى الربع الكروى والكرة السماوية وأداة تحديد سمت القبلة وخريطة السماء (لوحات 1042 و1043) وكان للاسطرلابات الإسلامية أثرها فى صناعة الاسطرلابات فى أوربا (لوحات 1039 ـ 1045).

# مشغولات فنية معدنية(*)

## صندوق مصحف

صندوق مصحف من الخشب المصفح بالنحاس المطعم بالفضة والذهب بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم ١٨٣) (لوحة 966).

كان هذا الصندوق قبل نقله إلى المتحف بجامع السلطان الغورى بالقاهرة ولكن يتضح من أسلوب زخارفه وكتاباته أنه يرجع إلى عصر السلطان الناصر محمد بن قلاوون أى من حوالى سنة ١٣٣٠م. وهو مربع الشكل طول ضلعه ٥ر٤٤سم وارتفاعه ٢٨سم. وقد أجرى فيه بعض الترميم. وفقدت سقاطة قفله الأصلية التى ربما كانت تشتمل على اسم صانعه أسوة بأمثاله من الصناديق. وله غطاء يتصل بجسمه بمفصلتين. وينقسم داخله إلى قسمين خصص كل قسم منهما لحفظ خمسة عشر جزءاً من أجزاء القرآن الكريم لكل منها موضعه.

والصندوق مكسو كله تقريباً بكتابات على أرضيات مزخرفة بأشكال نباتية محورة. والكتابات تتضمن آيات من القرآن الكريم: ففى وسط الغطاء منطقة مستديرة مفصصة تشتمل على كتابة مشعة بخط ثلث تمتد قوائمه إلى محيط دائرة مركزية صغيرة، وهى جزء من آية (٢٣) فى سورة الحشر نصها: ﴿هُوَ ٱللَّهُ ٱلَّذِى لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ٱلْمَلِكُ ٱلْقُدُّوسُ ٱلسَّلَٰمُ ٱلْمُؤْمِنُ ٱلْمُهَيْمِنُ ٱلْعَزِيزُ ٱلْجَبَّارُ﴾، وحول جوانب الغطاء أربعة أشرطة من الكتابة بخط ثلث صغير تشتمل على آيات من سورة آل عمران (١٨ و١٩ و٢١ و٢٣) نصها: ﴿شَهِدَ ٱللَّهُ أَنَّهُۥ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ وَٱلْمَلَٰٓئِكَةُ وَأُو۟لُوا۟ ٱلْعِلْمِ قَآئِمًۢا بِٱلْقِسْطِ ۚ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْحَكِيمُ ﴿١٨﴾ إِنَّ ٱلدِّينَ عِندَ ٱللَّهِ ٱلْإِسْلَٰمُ ۗ وَمَا ٱخْتَلَفَ ٱلَّذِينَ أُوتُوا۟ ٱلْكِتَٰبَ إِلَّا مِنۢ بَعْدِ مَا جَآءَهُمُ ٱلْعِلْمُ بَغْيًۢا بَيْنَهُمْ ۗ وَمَن يَكْفُرْ بِـَٔايَٰتِ ٱللَّهِ فَإِنَّ ٱللَّهَ سَرِيعُ ٱلْحِسَابِ ﴿١٩﴾ فَإِنْ حَآجُّوكَ فَقُلْ أَسْلَمْتُ وَجْهِىَ لِلَّهِ وَمَنِ ٱتَّبَعَنِ ۗ وَقُل لِّلَّذِينَ أُوتُوا۟ ٱلْكِتَٰبَ وَٱلْأُمِّيِّۦنَ ءَأَسْلَمْتُمْ ۚ فَإِنْ أَسْلَمُوا۟ فَقَدِ ٱهْتَدَوا۟ ۖ وَّإِن تَوَلَّوْا۟ فَإِنَّمَا عَلَيْكَ ٱلْبَلَٰغُ ۗ وَٱللَّهُ بَصِيرٌۢ بِٱلْعِبَادِ ﴿٢٠﴾ إِنَّ ٱلَّذِينَ يَكْفُرُونَ بِـَٔايَٰتِ ٱللَّهِ وَيَقْتُلُونَ ٱلنَّبِيِّۦنَ بِغَيْرِ حَقٍّ وَيَقْتُلُونَ ٱلَّذِينَ يَأْمُرُونَ بِٱلْقِسْطِ مِنَ ٱلنَّاسِ فَبَشِّرْهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ ﴿٢١﴾ أُو۟لَٰٓئِكَ ٱلَّذِينَ حَبِطَتْ أَعْمَٰلُهُمْ فِى ٱلدُّنْيَا وَٱلْءَاخِرَةِ وَمَا لَهُم

(*) بحث بندوة عن فن المعادن بكلية الفنون التطبيقية ـ ١٩٧٠.

مِّن نَّٰصِرِينَ ﴿٢٢﴾ أَلَمْ تَرَ إِلَى ٱلَّذِينَ أُوتُوا۟ نَصِيبًا مِّنَ ٱلْكِتَٰبِ يُدْعَوْنَ إِلَىٰ كِتَٰبِ ٱللَّهِ لِيَحْكُمَ بَيْنَهُمْ ثُمَّ يَتَوَلَّىٰ فَرِيقٌ مِّنْهُمْ وَهُم مُّعْرِضُونَ ﴿٢٣﴾ ذَٰلِكَ بِأَنَّهُمْ قَالُوا۟ لَن تَمَسَّنَا ٱلنَّارُ إِلَّآ أَيَّامًا مَّعْدُودَٰتٍ ۖ وَغَرَّهُمْ فِى دِينِهِم مَّا كَانُوا۟ يَفْتَرُونَ ﴿٢٤﴾ فَكَيْفَ إِذَا جَمَعْنَٰهُمْ لِيَوْمٍ لَّا رَيْبَ فِيهِ وَوُفِّيَتْ كُلُّ نَفْسٍ مَّا كَسَبَتْ وَهُمْ لَا يُظْلَمُونَ ﴿٢٥﴾ قُلِ ٱللَّهُمَّ مَٰلِكَ ٱلْمُلْكِ تُؤْتِى ٱلْمُلْكَ مَن تَشَآءُ وَتَنزِعُ ٱلْمُلْكَ مِمَّن تَشَآءُ وَتُعِزُّ مَن تَشَآءُ وَتُذِلُّ مَن تَشَآءُ ۖ بِيَدِكَ ٱلْخَيْرُ ۖ إِنَّكَ عَلَىٰ كُلِّ شَىْءٍ قَدِيرٌ ﴿٢٦﴾ تُولِجُ ٱلَّيْلَ فِى ٱلنَّهَارِ وَتُولِجُ ٱلنَّهَارَ فِى ٱلَّيْلِ ۖ وَتُخْرِجُ ٱلْحَىَّ مِنَ ٱلْمَيِّتِ وَتُخْرِجُ ٱلْمَيِّتَ مِنَ ٱلْحَىِّ ۖ وَتَرْزُقُ مَن تَشَآءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ﴾. وعلى جوانب الغطاء والمائلة كتابة بخط كوفى رشيق مورق عبارة عن آيات من سورة الواقعة (رقم ٧٦ ـ ٨٠) نصها: ﴿وَإِنَّهُۥ لَقَسَمٌ لَّوْ تَعْلَمُونَ عَظِيمٌ ﴿٧٦﴾ إِنَّهُۥ لَقُرْءَانٌ كَرِيمٌ ﴿٧٧﴾ فِى كِتَٰبٍ مَّكْنُونٍ ﴿٧٨﴾ لَّا يَمَسُّهُۥٓ إِلَّا ٱلْمُطَهَّرُونَ ﴿٧٩﴾ تَنزِيلٌ مِّن رَّبِّ ٱلْعَٰلَمِينَ﴾. وحول جوانب الصندوق كتابة بالخط الثلث الفخم تتضمن آية الكرسى: ﴿ٱللَّهُ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ٱلْحَىُّ ٱلْقَيُّومُ ۚ لَا تَأْخُذُهُۥ سِنَةٌ وَلَا نَوْمٌ ۚ لَّهُۥ مَا فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَا فِى ٱلْأَرْضِ ۗ مَن ذَا ٱلَّذِى يَشْفَعُ عِندَهُۥٓ إِلَّا بِإِذْنِهِۦ ۚ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ ۖ وَلَا يُحِيطُونَ بِشَىْءٍ مِّنْ عِلْمِهِۦٓ إِلَّا بِمَا شَآءَ ۚ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ ۖ وَلَا يَـُٔودُهُۥ حِفْظُهُمَا ۚ وَهُوَ ٱلْعَلِىُّ ٱلْعَظِيمُ﴾ [سورة البقرة، الآية:٢٥٥].

ويعتبر هذا الصندوق بزخارفه وكتاباته وأسلوب صناعته من أثمن كنوز الفن الإسلامى. ويوجد له شبيه بمتحف برلين يشتمل على توقيع صانعيه على مفصل قفله ونصها: «عمل محمد بن سنقر البغدادى» و«تطعيم الحاج يوسف الغوابى»، وشبيه ثان بمتحف الفن الإسلامى عليه نص باسم الملك الناصر محمد بن قلاوون وتوقيع الصانع «أحمد بن باره» وتاريخ صنعه سنة ٧٢٣هـ (١٢٣٢م) كما توجد نماذج أخرى تحمل اسم الغورى.

## تنور من النحاس من مصر بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة باسم الأمير قوصون

من الصناعات المعدنية التى ازدهرت فى مصر فى عصر المماليك صناعة الثريات الضخمة أو التنانير (لوحات 1026 ـ 1029) التى كان يستخدم فى تعليقها بالأسقف البكرات الحديدية (لوحة 1030) وذلك لثقلها وضخامتها.

ومن أجمل الثريات الإسلامية ثريا عليها توقيع صانعها بدر الدين بن أبى يعلا وكذلك اسم صاحبها الأمير قوصون، وترجع إلى سنة ٧٣٠هـ (١٣٣٠م) أى إلى فترة سلطنة الناصر محمد بن قلاوون حين ازدهرت الصناعات والفنون فى مصر ازدهاراً كبيراً. غير أن قاعدة الثريا وهى على هيئة طست أو صينية أسفل الثريا تنسب إلى السلطان حسن بن الناصر محمد، وهذه القاعدة معلقة بالثريا بواسطة سلاسل وقد وضعت لتلقى ذائب الشمع المتساقط.

وتتكون الثريا من خمسة طوابق بكل منها شماعات أو مناطق يوضع بها الشمع وتثبت الطوابق بعضها ببعض بواسطة قوائم من المعدن بينها مفرغات ذات أشكال هندسية دقيقة بعضها على هيئة مشبكات رباعية، وبعضها الآخر على هيئة أطباق نجمية يتكون كل منها من شكل نجمى فى المركز يسمى ترسا وحوله أشكال رباعية تسمى لوزات

وحولها أشكال خماسية تسمى كندات ويتدلى من الطابق السفلى أشكال عقود مفصصة فى كوشاتها أى حولها تفريغات هندسية. وتتخذ الثريا بصفة عامة شكلاً منشورياً متعدد الأضلاع ويعلوها شكل قبة ينبثق حولها حليات معدنية مفرغة، وباعلاها تفاحة معدنية يعلوها هلال تخرج منه حليتان معدنيتان تشبهان الحليات حول القبة.

وتمثل هذه الثريا التقدم الكبير الذى حققه الصانع الإسلامى فى مجال الصناعات المعدنية سواء من حيث إتقان الصنعة والجمال الفنى.

## تنور من مدرسة السلطان حسن بالقاهرة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة

كان هذا التنور أو (الثريا) (لوحة 1027) (سجل رقم ٩٢) بمدرسة السلطان حسن بالقاهرة ( ٨٦٤هـ/ ١٣٦٢م) قبل نقله إلى المتحف. ويشتمل التنور أو الثريا على أربعة زخارف مكونة خمس طبقات أسفلها أرجل التنور وأعلاها قمة التنور، وتشتمل على القرص العلوى المرتكز على جوانب رأسية دائرية وتحمل علاقة الثريا، وعلى الرفرف العلوى شرافات على هيئة مروحة نخيلية، ويتضح من هذا الشكل أن هذه الثريا كانت تعلق أو توضع على حامل أو كرسى أو على الأرض. وجميع جوانب الثريا مزخرفة بالتخريم وهى تمثل أشكالاً تشبه الأطباق النجمية، وذلك باستثناء الجزء الأوسط الذى يشتمل على شريط مصفح به كتابة نصها: «عز لمولانا السلطان الملك الناصر العالم العامل العادل الغازى المجاهد المرابط المثاغر المؤيد المنصور سلطان الإسلام والمسلمين قاتل الكفرة والمشركين محى العدل فى العالمين ناصر الدنيا والدين حسن بن السلطان الملك الناصر ناصر الدنيا والدين محمد بن الملك المنصور قلاوون الصالحى عز نصره».

وحول أعلى الأرجل عقود خماسية مدببة فى كوشاتها زخرفة نباتية مخرمة من الارابيسك.

## تنور بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة باسم السلطان قايتباى سجل رقم ٣٨٣ (لوحة 1028)

القبة العليا: عز لمولانا السلطان الملك العالم الغازى المجاهد المرابط المثاغر الأشرف أبو النصر قايتباى.

ما بين القبتين: عز لمولانا السلطان الملك الأشرف قايتباى.

القبة السفلى: عز لمولانا السلطان الملك العالم العادل المجاهد المرابط الملك الأشرف أبو النصر قايتباى.

الشريط الأعلى بالشكل السداسى: عز لمولانا السلطان الملك الأشرف العالم العادل المجاهد (المرا) بط المثاغر المؤيد المنصور (سلطان) الإسلام والمسلمين قسيم أمير المؤمنين الحاج إلى بيت الله (الـ)حرام الملك الأشرف أبو النصر قايتباى.

الرنك الكتابي: الملك الأشرف قايتباى عز نصره.

الشريط الأسفل: عز لمولانا السلطان المالك الملك الأشرف العالم العامل العادل المجاهد المرابط المثاغر المؤيد المنصور سلطان الإسلام والمسلمين قاتل الكفرة والمشركين قسيم أمير المؤمنين الحاج إلى

بيت الله الحرام السلطان الملك الأشرف قايتباى عز نصره.

تسعة عشر كوز مركب فيها أقداح الزيت فى أسفل التنور. وبالمتحف تنور آخر مشابه.

كان التنوران فى جامع بنته زوجة السلطان قايتباى بمدينة الفيوم ٩٠٥هـ/ ١٤٩٩م ولكنهما صنعا قبل وفاة السلطان فى ٩٠١هـ.

## خوذة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (سجل رقم ٢٥٧٧٨)

خوذة من الفولاذ والصلب المكفت بالذهب من مصر من القرن السادس عشر متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (سجل رقم ٢٥٧٧٨) القطر ٢١سم (لوحة 1050).

اشتمل سلاح المحارب فى العصور الوسطى على أنواع مختلفة مثل السيوف والحراب والبلط والخناجر فضلاً عن أسلحة الوقاية كالزرد والخوذات وواقيات الأذرع والترس. وكانت دروع المحارب المسلم أخف وأكثر مرونة من دروع المحارب الأوربى (لوحات 1046 ـ 1053).

وكان أثرياء المحاربين يعنون فى تزيين أسلحتهم بشتى أنواع الزينة والزخرف من تطعيم بالذهب والفضة وتزيينهم بالآيات القرآنية والأدعية. وتعتبر هذه الخوذة من النماذج الرائعة.

وتتألف الخوذة من جزءين الجزء العلوى عبارة عن طاقية نصف كروية من قمتها وينتهى بجسم مخروطى ويزخرف باثنى عشر شكلاً على هيئة عقود محفورة يعلوها زجزاج على هيئة زوايا متوازية لزوايا العقود فى حين أن الجزء السفلى من الخوذة عبارة عن اسطوانة من الصلب المذهب مثبتة بالجزء العلوى بواسطة مسامير برشام، ويزخرف هذا الجزء شريطان أعلاهما يشمل على منطقة ذات محيط بيضاوى مفصص تشتمل الأولى منهما على اسمى «الله محمد» فى حين يشتمل كل من الأشكال العشرة الباقية على اسم من أسماء العشرة المبشرين بالجنة: أبو بكر ـ عمر ـ عثمان ـ على ـ طلحة ـ الزبير ـ سعد ـ سعيد ـ عبد الرحمٰن ـ عامر.

أما الشريط السفلى فيشتمل على عشر مناطق كبيرة بها آية الكرسى يليها بعض أجزاء من آيات عبارة عن بشرى بالنصر ودعاء بالحفظ والتوكل على الله.

وفى أسفل الخوذة واقية رقبة من الزرد مثبتة بالخوذة بحلقات من الصلب. والخوذة مزودة بواقية أنف يمكن تحريكها وفى نهايتها السفلى كتابة تقرأ «يا ربى احفظ».

## قدر من البرونز من إيران مؤرخ سنة ٥٥٩هـ (١١٦٣م) بمتحف الهرميتاج (لوحة 953)

هذا الإناء من البرونز ذى الزخارف المحفورة والمكفتة بالفضة والنحاس من صناعة هراة فى سنة ٥٥٩هـ (١١٦٣م). وترجع أهمية هذه التحفة بصفة خاصة إلى ما عليها من كتابات تتضمن أسماء الآمر بهذا العمل أى المشرف الأعلى: «عبد الرحمٰن بن عبد الله الرشيدى، وضرب محمد بن عبد الواحد، وعمل حاجب مسعود بن أحمد النقاش» ومكان الصناعة «هراة» وتاريخ الصناعة شهر المحرم سنة تسع وخمسين وخمسمائة»، وصاحب التحفة «خواجه أجل ركن الدين فخر التجار أمين المسلمين زين الحاج والحرمين رشيد الدين عزيزى بن أبو الحسين الزنجانى دام عزه».

والإناء ذو بدن كروى، وفوهة واسعة، وقاعدة مفلطحة بعض الشيء ومقبض. وحول الإناء أشرطة مختلفة الأحجام والأشكال والزخارف: ومنها الأشرطة التى تشتمل على كتابات أعلاها شريط به كتابة بالخط الثلث تنتهى قوائمها برسوم الأجزاء العليا من آدميين، وفى الوسط شريط به كتابة بالخط الكوفى المضفر، وفى الأسفل شريط به كتابة بالخط الثلث مع تحوير قليل لبعض قمم القوائم على هيئة رءوس، وفى شريطين حول الشريط الأوسط رسوم حرب وصيد وطرب ولعب ورقص، ويزخرف المقبض بوريدات تضم كل منها سبع دوائر صغيرة.

ويعتبر هذا القدر من أقدم التحف الإيرانية المؤرخة التى تشتمل على كتابات مشكلة على هيئة كائنات حية.

## كرسى الناصر محمد بن قلاوون بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (سجل رقم ١٣٩)

كان هذا الكرسى (لوحات 968، 969) فى بيمارستان قلاوون قبل نقله إلى المتحف، وهو من النحاس الأصفر المزخرف بالحفر والحز والتخريم والتكفيت بالفضة، وعرف هذا النوع من الكراسى حديثاً فى مصر باسم كراسى العشاء، وهو على هيئة منضدة وارتفاعه ٨١سم، واتساعه ٤٠سم، وهو مسدس الأضلاع وأعلاه قرصة مسدسة، وله ستة أرجل، وكل من جوانبه مقسم رأسياً إلى أربعة أقسام: القسم العلوى به كتابات بخط ثلث مركب ويليه قسم أكبر به زخرفة على هيئة دائرة كبيرة تحف بها أربع دوائر صغيرة، وفى أحد هذه الأقسام باب صغير من مصراعين، ويعلوه عقد يرتكز على عمودين، وخلف الباب رف كبير، والقسم الثالث يشبه القسم الأول، والقسم الرابع الأسفل به حشوة على هيئة عقد خماسى مفصص ومدبب، وتتألف الزخارف النباتية من الزخارف العربية المورقة (الأرابيسك) وزهور اللوتس والوريدات المفصصة والحلزونية، أما الزخارف الهندسية فمنها النجمة والمثلثات والمعينات، كما زخرف أيضاً برسوم بط طائر فى القرصة العليا، أما الكتابة فهى بالخط الثلث على جوانب الكرسى وحول القرصة العليا ونصها: «عز لمولانا السلطان الملك الناصر العالم العامل المجاهد المرابط المثاغر المؤيد المنصور سلطان الإسلام والمسلمين قاتل الكفرة والمشركين محى العدل فى العالمين مجير المظلومين من الظالمين ناصر الملة المحمدية ناصر الدنيا والدين ابن السلطان الملك المنصور قلاوون الصالحى» أما الخط الكوفى فهو مضفر على هيئة شريط دائرى يلف حول مركز القرصة الذى يشتمل على كلمة «محمد» بالخط الثلث إشارة إلى الناصر محمد بن قلاوون، وتشتمل هذه الكتابة على ألقاب السلطان الناصر والدعاء له ونصها: «عز لمولانا السلطان الناصر ناصر الدنيا والدين «محمد» بن السلطان قلاوون» وعلى الكرسى اسم الصانع وتاريخ صناعته وذلك ضمن كتابة موزعة فى ست مناطق صغيرة تعلو أرجل الكرسى ونصها: «عمل العبد الفقير الراجى عفو ربه المعروف بابن المعلم الأستاذ محمد بن سنقر البغدادى السنكرى وذلك فى تاريخ سنة ثمان وعشرين وسبعمائة فى أيام مولانا الملك الناصر عز نصره: ويوجد على جوانب الكرسى مناطق دائرية صغيرة تتضمن كتابة بالخط الثلث نصها: «عز لمولانا السلطان».

# دراسات في المسكوكات الإسلامية(*)

يطلق على المسكوكات باللغة الانجليزية اسم Numismatics وهي لفظة مشتقة من الكلمة اللاتينية Numisma ومعناها Coin أي عملة أو قطعة نقود. وقد أطلق عليها في المصطلح العربي الحديث اسم المسكوكات نظراً إلى أنها كانت تختم بقوالب السك. وتشمل دراسة المسكوكات دراسة النقود والميداليات وتشغل دراسة النقود الجزء الأكبر من الدراسة.

ويرجع سك النقود سواء في الشرق أو في الغرب إلى القرن الثامن قبل الميلاد ولم تعرف النقود قبل ذلك التاريخ. ويذكر هيرودوت أن الليديين بآسيا الصغرى هم أول من سك النقود المعدنية من الذهب والفضة وكان ذلك في عهد كرويسوس Croesus أو قارون الليدي (٥٦١ ـ ٥٤٦ق.م) وانتشرت هذه السبائك النقدية من ليديا عن طريق المدن الساحلية اليونانية في آسيا الصغرى إلى بلاد اليونان حيث تطورت وانتشرت على أيدي التجار في العالم. وترجع أهمية النقود إلى عدة أمور فمن جهة انها غير قابلة للتلف إلا نادراً وهي معيار ثابت وسهلة الحفظ وسهلة الحمل والنقل وصعبة التزييف وقابلة للتجزئ ومن الملاحظ أن الناس اعتادوا دفن النقود وذلك من باب الحرص والحفظ والصيانة وربما توفي صاحب النقود دون أن يخطر أحداً بمكانها وقد تظل في مكانها إلى أن تنبش عن طريق الحفر اما الحفر الأثري أو الحفر لأي غرض آخر. وفي هذه الحالة تصبح النقود مفيدة جداً من الناحية الأثرية.

ونظراً إلى أن النقود أقل التحف الأثرية اندثاراً فقد وصلنا منها كميات كبيرة قد تفوق غيرها من أنواع التحف الأخرى.

ومن الملاحظ أن النقود تزود الدارسين بمعلومات تاريخية وفنية وعلمية مضت، ولكن يجب الا تبالغ كثيراً في أهميتها، وفي ضوء النقود القديمة نستطيع أن نحصل على معلومات عن الدول والمدن القديمة ومدى غناها ومقدار أهميتها، وعن الولاة وسعة نفوذهم والمنشقين عليهم. كما أن دراسة الأماكن التي عثر عليها فيها تفيد في معرفة مدى انتشارها وتداولها، كما أنه ربما كان في الإمكان التوصل إلى التعرف على مدى ابتداء نفوذ دولة من الدول عن هذا الطريق.

وفضلاً عن ذلك فإن الدراسة المقارنة للنقد المؤرخ وغير المؤرخ في ضوء الترتيب الزمني

(*) بحث بندوة عن النميات بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة ـ ١٩٥٧.

كثيراً ما تؤدى إلى تحقيق نتائج باهرة.

غير أنه يجب أن نحذر الاستنتاج المبنى على الظواهر النقدية فقط: إذ يجب أن نعتمد فى الوقت نفسه على المصادر الأخرى من وثائق ومؤلفات قديمة وآثار وغيرها. فمثلاً ليس من الضرورى أن يكون العثور على نقد دولة معينة فى مكان معين دليلاً على سيطرة هذه الدولة على ذلك المكان بل ربما يدل فقط على اتساع تجارة هذه الدولة. ومن الأمثلة على ذلك أن العثور على نقود رومانية ذهبية فى الهند ليس دليلاً على أن الهند كانت ولاية رومانية ولكن فى الحقيقة يدل على أن الرومان كانوا يستوردون كثيراً من المتاجر الهندية مما يؤكد ما ذكره بلينى Pliny من أن الرومان كانوا ينفقون كثيراً من نقودهم الذهبية على الكماليات المستوردة من الهند.

كما أن العثور على كميات هائلة من النقود الفضية العربية فى اسكندنياوه يدل أيضاً على أن التجار المسلمين كانوا يرحلون إلى اسكندنياوه لشراء الفراء فى العصر العباسى ولا سيما من أجل السامانيين الأثرياء.

والحق أن بعض النقود قد أحرزت انتشاراً واسعاً ومن أمثلتها دنانير الخلفاء المسلمين فى العصور المبكرة (لوحات 1065 ـ 1066). ومن جهة أخرى فإن دراسة المسكوكات تفيد فى التعرف على الأحوال الاقتصادية من هبوط فى القيمة أو ارتفاع، ومن تضخم، ومن أزمات اقتصادية وكساد أو ثراء وغنى: وذلك عن طريق أنواع المعادن المستخدمة وأوزانها وعيارها فمثلاً العملة الرومانية المخفضة المسماة (انتينونيانى antinoniani) تدل على هبوط شديد فى قيمة العملة الرومانية، وكذلك ظهور الدراهم الحموية الرديئة التى تزيد نسبة النحاس فى معدنها فى أواخر القرن الثامن وأوائل القرن التاسع الهجرى تشير إلى انهيار اقتصادى فى دولة المماليك.

أما من الناحية الفنية فإن كثيراً من المسكوكات تشتمل على صور بارزة أكثرها شخصية وهذه ذات أهمية قصوى من حيث التعريف بملامح هؤلاء الأشخاص وصفاتهم وأزيائهم الخ..

كما أن النقود فى جميع الأحوال تقريباً تشتمل على كتابات أو نقوش تفيد من حيث الدراسة الشكلية لتطور الكتابة وكذلك من حيث دراسة المضمون وذلك بما تلقيه من ضوء على الدين والمعتقدات والأساطير والألقاب وغيرها.

وبما أن النقود فى كثير من الأحيان مؤرخة أو يمكن تاريخها فإنها يمكن اتخاذها أساساً لدراسة الأساليب الفنية وتطورها: فمن جهة فهى تدلنا على مدارس فنية مجهولة، ومن جهة أخرى تفيد فى دراسة تطور أساليب الحفر أو الكتابة. كما يمكن الاعتماد عليها فى الدراسات المقارنة للتحف الأخرى غير المؤرخة. كما تفيد دراسة المسكوكات أحياناً من حيث الصناعة وتوفر أنواع معينة من المعادن مثل توفر الذهب فى مصر والشام وتوفر الفضة فى إيران.

## مسكوكات العرب قبل الإسلام

أهم النقود التى استعملها العرب قبل الإسلام هى:

**أولاً: النقود الحميرية**: وهذه توقف استخدامها بعد زوال الحميريين سنة ٥٢٥م. وفى أثناء عصر ملوك سبأ وذو ريذان (من

حوالى ١١٥ق.م. إلى أواخر القرن الثالث الميلادى) أخذ نفوذ القبائل الحميرية يزداد خصوصاً بعد الميلاد حتى انتهى إليها السيطرة على جميع جنوب بلاد العرب، وهكذا بدأت سيطرة الحميريين على جنوب بلاد العرب، ودخل العرب الجنوبيون فى صراع مع امرىء القيس بن عمرو ملك الحيرة (نقش النمارة)، ثم مع الأحباش الذين احتلوا سبأ (٣٤٥ - ٣٧٨م)، ثم بداية حكم التبابعة (٣٧٨ - ٥٢٥م)، وكان آخرهم ذو نواس الذى اعتنق اليهودية، وتبع ذلك الغزو الحبشى سنة ٥٢٢م، والاستيلاء عليها سنة ٥٢٥م، والقضاء على دولة التبابعة، وبذلك انتهى استقلال بلاد اليمن، ثم انتهى احتلال الأحباش على يد سيف بن ذى يزن بمساعدة الفرس، واستمرت تبعية اليمن للفرس إلى تولى باذان عليها. واعتنق باذان الإسلام فى سنة ٦٢٨م. وعند ظهور الإسلام كان سكان اليمن حسب أقوال الأخباريين يتالفون من قبائل متحضرة من حمير وقبائل متبدية تنسب إلى كهلان، وبقيت السيادة فى اليمن لعشيرة بنى الصوّار من حمير إلى ظهور الإسلام. وكانت السيادة على عرب البادية لبنى كهلان، وكانوا يكونون مجموعة من القبائل تتكلم بلهجة قريبة من لهجة القرآن، وكانت تنسب إليها القبائل المسيطرة على عرب الشام والعراق ويثرب.

أما نجران فكان سادتها من بنى الحارث بن كعب وهم ينتمون إلى مذجح وكهلان، وكانوا نصارى؛ وتم فتحها صلحاً على الفيء سنة ١٠هـ.

**ثانياً:** النقود البيزنطية: وكانت سائدة فى الدولة البيزنطية وولاياتها ولا سيما الشام ومصر، وكانت تتمثل بصفة رئيسية فى الديناريوس وهو عملة من الذهب تزن ٢٥ر٤ جرام وكان يشتمل على صورة الامبراطور البيزنطى على الوجه، ورسم الصليب على الظهر. كما ضرب البيزنطيون الفلس المصنوع من النحاس أو البرونز (لوحات 1060 - 1063).

**ثالثاً:** النقود الساسانية: وكانت سائدة فى إيران والولايات الساسانية، وكانت تتمثل بصفة رئيسية فى الدراخما (لوحة 1058) أو الدرهم (لوحة 1059) أو الدرم: وهى عملة من الفضة أكبر حجماً من الدينار؛ وكانت تشتمل فى أحد الوجهين على صورة نصفية لكسرى الذى امر بضربها فى وضع جانبى وعلى راسه التاج المميز له، وفى الوجه الآخر صورة حارسين أو كاهنين بينهما معبد النار؛ وقد يظهر الحارسان أو الكاهنان مدججين بالسلاح أو بدونه؛ وكان ينقش على الدرهم على الوجه حول صورة كسرى كتابة باللغة البهلوية تتضمن اسم كسرى وفى بعض الاحيان أيضاً دعاء لأسرته؛ وفى الهامش الخارجى رسم ثلاثة أو أربعة أهلة فى داخل كل منها رسم نجمة ترمز إلى الزهرة التى ترمز إلى تقابل القمر مع الزهرة وهو رمز الرخاء عند الفرس. أما على الظهر فكان يوجد كتابات تشير إلى مكان الضرب وتاريخه. وظلت النقود البيزنطية والساسانية مستعملة حتى صدر الإسلام.

## نشأة المسكوكات الإسلامية وتعريب العملة

نظراً لاشراف العرب على أعمال التبادل التجارى بين الشمال والجنوب وإشرافهم على طرق القوافل العربية فإنهم استخدموا النقود البيزنطية (لوحات 1060 - 1063)

والنقود الساسانية (لوحات 1058 و1059) والنقود الحميرية. ويبدو أنهم لم يجدوا حاجة إلى سك عملة خاصة بهم بعد زوال الحميريين فى جنوب بلاد العرب. واستمرت هذه النقود مستعملة فى صدر الإسلام. وقد ورد ذكر الدينار في القرآن الكريم: ﴿وَمِنْهُم مَّنْ إِن تَأْمَنْهُ بِدِينَارٍ لَّا يُؤَدِّهِ إِلَيْكَ إِلَّا مَا دُمْتَ عَلَيْهِ قَآئِمًا﴾ [آل عمران، آية: ٧٥]. وورد الدرهم أيضاً فى سورة يوسف (آية ٢٠) ﴿وَشَرَوْهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ دَرَاهِمَ مَعْدُودَةٍ﴾.

وورد ذكر الدرهم فى السنة النبوية الشريفة: روى عن على بن أبى طالب رضى الله عنه أنه قال: «زوجنى رسول الله ﷺ فاطمة عليها السلام على أربعمائة وثمانين درهماً وزن ستة دوانيق». كما أرسل قيصر الروم هرقل إلى النبى ﷺ دنانير بيزنطية فأخذها وقسمها بين أصحابه. وكانت زكاة الأموال تدفع على عهد النبى ﷺ إما بالدراهم وإما بالدنانير: فكانت على كل خمس أواقى من الفضة الخالصة خمسة دراهم[1]، وعلى كل عشرين ديناراً نصف دينار.

ولكن بعد اتساع الدولة الإسلامية بحيث شملت ما بين حدود الهند شرقاً والمحيط الأطلسى غرباً، وسيطرة الإسلام على إيران من جهة وأهم ولايات الدولة البيزنطية من جهة أخرى كان لا بد من أن يتخذ المسلمون لأنفسهم عملة خاصة بهم خصوصاً بعد زوال الدولة الساسانية واستمرار العداء بينهم وبين الدولة البيزنطية؛ ومن ثم أخذ المسلمون يسكون بعض عملاتهم، وفى أول الأمر سكوا نقوداً من الذهب ومن البرونز تقليداً للنقود البيزنطية المعاصرة (لوحات 1061 ـ 1064) كما سكوا نقوداً من الفضة تقليداً للنقود الساسانية المتأخرة.

ويذكر المقريزى أن عمر بن الخطاب ضرب فى سنة ١٨هـ (٦٣٩م) دراهم على نمط الدراهم الكسروية، غير أنه زاد فى بعضها جملة «الحمد لله»، وفى بعضها «لا إله إلا الله وحده»؛ كما ينسب إلى عثمان بن عفان أيضاً أنه ضرب دراهم نقش عليها «الله أكبر». وذكر المقريزى أيضاً أن معاوية بن أبى سفيان (٤١ ـ ٦٠هـ/ ٦٦١ ـ ٦٨٠م) كان أول من ضرب دنانير عليها صورته وهو متقلد سيفه. وأقدم دينار عربى مؤرخ معروف يرجع إلى سنة ٧٤هـ. وكان لا يزال يحتفظ بالطابع البيزنطى: إذ يحمل صورة الخليفة (لوحات 1065 و1066)؛ كما وصلنا دينار آخر مشابه له مؤرخ سنة ٧٧هـ. غير أن الدينار لم يلبث فى العام نفسه أن عرب تعريباً تاماً حيث حل محل صورة الخليفة نصوص دينية إسلامية (لوحة 1068).

كما ذكر أيضاً أن معاوية ضرب كذلك الدراهم بناء على مشورة زياد ابن أبيه، وجعل وزن كل عشرة دراهم سبعة مثاقيل؛ وأشار مولر Müller إلى درهم من ضرب معاوية على الطراز الساسانى فى سنة ٤٣هـ.

وفى بداية عهد عبد الملك بن مروان أجرى تعديل ضئيل فى صورة الصليب: فصار على شكل حرف T الافرنكى، ثم على شكل كرات (لوحة 1065)، وحوّل IB إلى BI، وأحيطت بعبارات التوحيد بالخط الكوفى (لوحة 1066).

(١) الدرهم $\frac{1}{40}$ من الأوقية.

هذا وقد وصلنا فعلاً اعداد من الفلوس البرونزية عليها صور هرقل وجميع الشارات النصرانية كالصليب الذى يعلو التاج والصليب الطويل باليد اليمنى على وجه الفلس. أما على الظهر فنجد العلامة النقدية البيزنطية M(لوحات 1060 و1061 و1062 و1063 و1066) أو m (وترمز إلى ٤٠ نوميه). وعلى بعضها كلمات عربية مثل كلمة «جايز»، وكلمة «طيب» (لوحة 1061) وكلمة «واف»، وكلمة «جيد»، وبعد ذلك ظهرت «البسملة»، ثم بعد ذلك ظهرت «عبارة التوحيد» (لوحة 1064) التى نجدها على الفلوس من طراز هرقل وهرقل قسطنطين وهرقليوناس، وكذلك على الدنانير من نفس الطراز. واقدم العملات البرونزية المؤرخة المعروفة فى الإسلام فلس ضرب فى دمشق بتاريخ ١٧هـ (٦٣٨م).

وفى مرحلة تالية استبدل عبد الملك بصورة هرقل وولديه قنسطنطين وهرقل (لوحات 1061 - 1062) صورته هو مع الإبقاء على بعض المعالم النصرانية كالعمود القائم على المدرج؛ ومن ثم ظهر على وجه الدينار صورة الخليفة تحيط بها البسملة وشهادتا التوحيد والرسالة المحمدية (لوحات 1065 - 1066)، وعلى الظهر كتابة هامشية فى اتجاه عقرب الساعة نصها: «بسم الله ضرب هذا الدينر سنت...»؛ وأصبح الصليب مجرد عمود قائم على مدرجات أربع، وفى أعلى العمود كرة. وصوّر الخليفة واقفاً وبيده سيفه وعلى رأسه شعر يتدلى على كتفيه فى خصل وله لحية طويلة. ويذكر المقريزى أن بعض الصحابة لم ينكروا على هذه الدنانير سوى ما عليها من نقش صورة. هذا وقد وصلتنا سكة لعبد الملك بن مروان تحمل صورته وهى مؤرخة سنة ٧٤هـ كما سبق أن ذكرنا.

ومع ذلك فقد وصلنا درهم إسلامى ضرب بواسط سنة ٧٢هـ (لوحة 1067) وظل الأمر على ذلك إلى أن أمر عبد الملك بن مروان بتعريب العملة تعريباً تاماً تبعاً لسياسة التعريب العامة التى اتبعها مثل تعريب الدواوين. ويقال إن عبد الله بن الزبير أو أخاه مصعب كان قد أصدر سكة خاصة به، وكذلك قطرى بن الفجاءة زعيم الخوارج. وربما كان هدف عبد الملك بن مروان من سكه عملة خاصة أيضاً هو القضاء على عملات ابن الزبير والخوارج. ومهما يكن من أمر فقد بدأ فى سنة ٧٧هـ سك عملة ذات طابع إسلامى صرد باسم عبد الملك بن مروان. وكانت النقود التى سكها عبد الملك بن مروان ثلاثة أنواع: من الذهب، ومن الفضة، ومن النحاس. وظلت العملة الذهبية تعرف باسم الدينار، والفضية باسم الدرهم، والنحاسية باسم الفلس. وصنعت هذه العملات حسب أوزان أو معايير معينة متأثرة فى حالة الذهب والنحاس بالعملات البيزنطية، وفى حالة الفضة بالنقود الساسانية.

ومما يسترعى الانتباه أن التأثر لم يقتصر فقط على المعدن والاسم والوزن بل تعدى ذلك إلى الشكل: ذلك أن العملات الذهبية والنحاسية ظلت ذات طابع سميك أسوة بما كانت عليه نقود البيزنطيين، فى حين احتفظت النقود الفضية بالطابع الرقيق المميز للدراخما الساسانية وظل هذا الاختلاف باقياً لبعض قرون ثم اختفى.

ومما يسترعى الانتباه أيضاً أنه حل محل الصورة نصوص دينية وذلك بالإضافة إلى ذكر مكان السك وتاريخ السك اللذين وردا على العملة الإسلامية منذ البداية (لوحات 1067 - 1068) ثم صارت تحمل أيضاً بعد ذلك

اسم الوالى ولقبه وفى كثير من الأحيان بعض المعلومات التاريخية المتعلقة بحكمه وبأسرته وبألقابه. ومع ذلك فقد وصلنا عملات نادرة عليها صور باسم بعض الخلفاء العباسيين: المتوكل والمقتدر (لوحة 1085) والمطيع، كما شاع اتخاذ الصور على عملات بنى أرتق وبنى زنكى فى القرنين ١٢ و١٣م (لوحات 1111 ـ 1113).

ومن الملاحظ أن الولاة المسلمين اعتبروا سك العملة من أهم مظاهر استقرارهم فى السلطة وشرعية حكمهم، ومن ثم كان الوالى لا يلبث بعد أن يتولى السلطة أن يسك عملة باسمه؛ ومن هنا وصلتنا عملات بأسماء ولاة لم يتولوا السلطة غير فترات قصيرة وربما لم ترد عنهم أخبار فى المؤلفات التاريخية.

وكانت دنانير عبد الملك التى سكها فى سنة ٧٧هـ (لوحة 1068) وما بعدها تشتمل على نصوص متشابهة مع بعض اختلافات بسيطة بين دنانير الأقاليم الشرقية والأقاليم الغربية من حيث ترتيب أسطر الكتابة أو تكملة بعض الآيات القرآنية. وكانت الدنانير فى الولايات الشرقية على النحو التالى:

الوجه:

فى المركز: لا إله إلا
الله وحده
لا شريك له

فى الهامش: (عكس اتجاه عقرب الساعة):

محمد رسول الله أرسله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله

الظهر

فى المركز: الله أحد الله
الصمد لم يلد
ولم يولد

فى الهامش (عكس اتجاه عقرب الساعة):

بسم الله ضرب هذا الدينر...

أما فى الولايات الغربية (شمال افريقيا والأندلس)

الوجه:

فى المركز: لا إله ا
لا الله وحده

فى الهامش: محمد رسول الله أرسله بالهدى ودين الحق

الظهر

فى المركز: بسم الله
الرحمٰن
الرحيم

فى الهامش: ضرب هذا الدينر...

أما أجزاء الدينار كالنصف Semis والثلث Tremis وهى أجزاء مشتقة من السوليدوس Solidus البيزنطى قلنا بأنها كما يلى:

النصف:

**مركز الوجه** لا إله ا
لا الله
وحده

**مركز الظهر** بسم الله
الرحمن
الرحيم

الثلث:

**مركز الوجه** لا إله ا
لا الله

**مركز الظهر** بسم الله
الرحمن
الرحيم

**هامش الوجه:** ضرب هذا النصف (الثلث)

**هامش الظهر:** محمد رسول الله أرسله بالهدى ودين الحق.

وتم تعريب الدراهم الإسلامية سنة ٧٧هـ وصارت تحمل مكان الضرب (مع استثناء القطعة الأولى المؤرخة ٧٩هـ ومحفوظة بدار الكتب المصرية وكانت تحمل نفس نصوص الدنانير فى شرق العالم الإسلامى سواء على الوجه أو الظهر مع بعض زيادات نظراً لكبر حجمها عن الدنانير: فنصوص سورة الإخلاص أكملت إلى (أحد) على مركز الوجه، وأكملت آية الهامش إلى «ولو كره المشركون». أما هامش الظهر فأشير فيه إلى مكان الضرب. وتم تعريب الفلوس أيضاً سنة ٧٧هـ وظهرت فلوس تحمل شهادة التوحيد والرسالة المحمدية وفلوس تحمل مكان الضرب وتاريخه أو أحدهما (لوحات 1065 ـ 1066). ويكاد يكون من المحقق أن الأمويين لم يضربوا العملة الذهبية إلا فى دمشق والفسطاط، ثم فى قرطبة بعد سنة ١٠٠هـ (٧١٨م).

وبعد سقوط الأمويين ظلت دمشق فترة من الزمن من أهم مكان لضرب العملة الذهبية على ما يبدو، ثم انتقل هذا المكان عام ١٤٦هـ ( ٧٦٣م) إلى بغداد التى كانت قد أنشئت حديثاً وفى عهد المأمون تفرقت أماكن ضربت العملة الذهبية (لوحة 1076)، وتقرر ضرب طراز جديد منها على غرار الدرهم. وأصبحت العملة الذهبية (لوحات 1077 ـ 1084) بعد عام ٢١٢هـ (٨٢٧م) تضرب فى أهم حواضر الولايات الإسلامية. ولم تدخل الدويلات الصغرى أى تعديل على الدينار اللهم إلا فى جنوب بلاد العرب فقد كان له هناك وزن آخر قدره ٢٫٩٧ جرام (٤٦ حبة).

ولم يدخل العباسيون على العملة إلا تغييرات طفيفة أول الأمر إذ حل محل النص الطويل على الظهر جملة مختصرة هى «محمد رسول الله»، وبمضى الوقت أضيف اسم الخليفة؛ وفى السكات المحلية أضيف اسم الحاكم المحلى. وفى نهاية القرن ٢هـ/ ٨٠م أضيف نقش فى الهامش ﴿لِلَّهِ ٱلْأَمْرُ مِن قَبْلُ وَمِنۢ بَعْدُ ۚ وَيَوْمَئِذٍ يَفْرَحُ ٱلْمُؤْمِنُونَ ۝٤ بِنَصْرِ ٱللَّهِ﴾ [الروم، الآية: ٤ ـ ٥]. ومن النقود المشهورة من هذا النوع عملة هرون الرشيد (٧٨٦ ـ ٨٠٩) التى تحمل اسم وزيره ونديمه جعفر البرمكى.

وصارت العملة الذهبية العباسية التى انتشرت انتشاراً واسعاً من العملات القيمة فى العصور الوسطى، وفى محاولة أوفا Offa لتأسيس عملة انجليزية قلد ديناراً للمنصور (٧٥٤ ـ ٧٧٥م). وانقسمت الخلافة العباسية فى القرن ٣، ٤هـ ٩، ١٠م ومن ثم صار الولاة المستقلون يضعون أسماءهم على النقود مع اسم الخليفة العباسى الذى كانوا يدينون لسلطانه الروحى.

ومن الأسر المستقلة فى غرب العالم الإسلامى (لوحات 1093 ـ 1099) الأمويون فى الأندلس الذين أصدروا كثيراً من النقود منذ القرن ٢هـ/٨م حتى نهاية القرن ٥هـ/١١م، ومعظمها من الفضة. ومن الأسر المستقلة أيضاً الأدارسة والطولونيون (لوحة 1119) والأغالبة والاخشيديون (لوحة 1122) فى شمال افريقية ومصر وجميعها سكت عملات من الذهب.

وفى وسط آسيا كان السامانيون (لوحة 1084) يسكون نقودهم حينما كانت سمرقند وبخارى مراكز ثقافية غنية، وانتشرت عملاتها حتى شمال أوروبا لشراء الفراء كما يدل على ذلك ما عثر عليه من عملات ذهبية حول بحر البلطيق.

واستمرت عملة الخلافة العباسية حتى القرن ١٣م، وظلت بغداد محل سكتها

الوحيد تقريباً فى العصر المتأخر، وكانت عملتها المتأخرة قطعاً كبيرة من الذهب تتميز بالأناقة.

ومن الأسر الصغيرة أيضاً أسر معظمها من أصل فارسى مثل الطاهريين والصفاريين والبويهيين (لوحات 1089 ـ 1090)، ولا زالت عملاتها الذهبية وثائق تاريخية ثمينة. وفى القرن العاشر ظهر الفاطميون (لوحات 1123 ـ 1125) الشيعة فى شمال افريقيا ثم غزوا مصر وقد ادخلت عملتها المنتشرة نوعاً جديداً من الدينار يشتمل على عبارات شيعية مرتبة فى ثلاث دوائر متداخلة. ولقد ملكوا صقلية مدة من الزمن وصارت عملتهم مثالاً للنورمانديين (لوحات 1100 و1101) الذين خلفوهم.

وبعد ذلك بقليل ظهر الأتراك فى الغرب وقضوا على الأسر الصغيرة. ومنهم الغزنويون الذين حكموا فى أفغانستان وجزء من الهند. ولقد سك محمود الغزنوى نقوداً تشمل نقوشاً باللغة العربية والسنسكريتية والأخيرة لولاياته الهندية وتعتبر عملاته الذهبية المنتظمة وعملات طغرل بك آخر العملات من النوع القديم.

وفى القرن ١٣م حدثت سلسلة من التجديدات المهمة وقد قسم سلالة الفاتحين السلاجقة (لوحات 1103 ـ 1108) ولاياتهم فى غرب آسيا إلى ولايات صغيرة عديدة، وكانت عملتهم الذهبية (لوحات 1103 و1107 و1108) النادرة على النمط القديم السنى التى تشتمل على ثروة طائلة من المعلومات؛ ولكن أهم عملاتهم التى سكوها سلسلة من النقود أو مجموعة من العملات من النقود النحاسية (لوحة 1105) الكبيرة تحمل عدداً كبيراً من أشكال مختلفة مستمدة من جميع المصادر: اليونانية القديمة والرومانية والبيزنطية؛ ويبدو أنهم شغفوا بتقليد أى نوع من النقود أو حتى صورة من الصور تروق لهم. ومن أمثلة ذلك نقود قرا أرسلان Kara Arslan (١١٦٨ ـ ١١٧٤) حيث وجد على الظهر Reverse الشكل البيزنطى المعتاد الذى يشمل المسيح جالساً أو Alpt (١١٥٢ ـ ١١٧٦) مع العذراء تتوج امبراطوراً بيزنطياً. وكانت نقودهم الفضية متأثرة عن طريق مباشر بالاسبر Aspers (ثلث البارة) التى تتعلق بالأباطرة البيزنطية وعلى الأخص بتلك التى ترجع إلى امبراطورية Trebizond؛ ومن هذه الأخيرة جاء النوع الذى يشمل فارساً بصولجان على كتفه وكان محبوباً عند سلاجقة آسيا الصغرى. ومن النقود المهمة فى ذلك العصر نقود كاى خسرو الثانى Kai Khusru II (١٢٣٦ ـ ١٢٤٥م) وكان ينقش عليها الأسد والشمس Lion and Sun، وكان طالع (برج) زوجته الجورجية الجميلة التى كان من حبه لها أن رغب فى أن ينقش صورتها على نقوده.

وهؤلاء هم الأتراك والسلاجقة والارتكيون. والأيوبيون الذين حاربوا الصليبيين وأشهرهم صلاح الدين وقد نقش على نقوده ونقود خلفه سلسلة القابهم كما خلت نقودهم من النصوص الدينية.

وفى هذا العصر وبعده بقليل سكت نقود من أجمل النقود الإسلامية على يد الموحدين (لوحات 1094 ـ 1097) والمرابطين فى غرب افريقيا، وكانت هذه القطع الكبيرة من الذهب الرقيق تحمل نصوصاً طويلة مختصة بالأنساب وبالأسر، بالإضافة إلى نصوص دينية مكتوبة بخط جميل، وقد لاحظ ابن بطوطة الرحالة المغربى أنه لا توجد دنانير

فى أى مكان آخر تتميز بالجمال والكبر مثل دنانير بلاده.

وفى القرن ١٣ م اكتسح المغول جميع آسيا ما عدا الهند إلى أن صدوا على الحدود المصرية. ويرجع الخانات Khans إلى القطيع الذهبى من السلسلة المغولية فى الشمال وقت سكوا مجموعة من العملات الفضية الصغيرة انتشرت انتشاراً واسعاً، فى حين سك الفرع الأغنى والأعظم من ايلخانات فارس (لوحات 1135 ـ 1137) عملات كبيرة وأنيقة من المعادن الثلاثة كلها تشمل ألقاب الخانات بالمغولية على الظهر Reverse، والعقيدة الإسلامية فى الصيغة الشيعية أو السنية على الوجه Obverse.

وفى مصر سك الأيوبيون (لوحة 1129) والمماليك البحرية (لوحة 1130) ثم البرجية (لوحات 1131 ـ 1132) مجموعة من النقود الذهبية الكبيرة استمرت حتى القرن ١٦م أما نقودهم الفضية فكانت نادرة.

وفى القرن ١٤م بعث من جديد تيمورلنك (١٣٦٩ ـ ١٤٠٤م) أحد خلفاء جنكيزخان قوة المغوليين ومعظم نقوده (الفضية والنحاسية) تشمل أسماء سادته صرغتمش ومحمود على الظهر، والكلمة Kelima على الوجه. أما ابنه وخليفته شاه رخ فقد أدخل نوعاً جديداً من الدرهم نقش على الوجه الكلمة Kelima مع أسماء الخلفاء الأربعة الأول على الهامش وألقابه على الظهر Reverse. وظل هذا الطراز سائداً خلال القرن ٩هـ، ١٠هـ/١٥م، ١٦م وأوائل ١٢هـ/١٨م. ولم يسك الذهب فى آسيا خلال هذا العصر، واتخذ الصفويون لعملاتهم طابعاً مميزاً (لوحة 1139)، كما سك القاجاريون مسكوكات خاصة بهم (لوحات 1154 ـ 1157) وفى هذه الأثناء كان الشرق الإسلامى يدخل فى حوزة الأتراك العثمانيين الذين سكوا نقودهم من الذهب والفضة (لوحة 1133)، وقد أخذت قيمتها تقل تدريجياً وكذلك من البرونز. وكانت متماثلة فى نصوصها من الألقاب المصحَّفة وأسماء دور الضرب فقط. ومن الملاحظ أن كثرة دور الضرب فى عهدهم تزود نقودهم بأهمية تاريخية خاصة: إذ أنها تتبع امتداد وتدهور القوة العثمانية فى أوروبا وآسيا وشمال افريقيا. ومن المميزات المهمة فى النقود التركية الطغراء التى تشمل اسم السلطان ولقبه وكانت تشغل وجهاً واحداً من القطعة منذ القرن ١٦م وما بعده.

وفى الفترة الأخيرة كانت استانبول ومصر مكان دور الضرب العثمانية المهمة. أما عملات مراكش فقد تدهورت بسرعة من كل ناحية منذ القرن ١٦م، ولو أنه ظهر بعض التحسن فى أحدث نقودها المسكوكة فى باريس وبرلين وبرمنجهام.

وفى بلاد الهند ضربت عملات بأساليب متميزة (لوحات 1140 ـ 1153)، غلب على نقوشها رسوم شخوص، كما اشتهرت العملات ذات الشكل المربع، وسك على كثير من العملات أشكال الأبراج، ومن أمثلة العملات الهندية تنكة فضية من سلطنة دهلى باسم شمس الدين ايلتمش بدون اسم دار الضرب أو تاريخ الضرب (لوحات 1140 و1141)، وتوجد تنكة أخرى من سلطنة دهلى باسم جلال الدين فيروز شاه الثانى بتاريخ ٦٨٩هـ/١٢٩٠م (لوحات 1142 و1143)، وتوجد كذلك تنكة مربعة من الذهب باسم قطب الدين مبارك شاه (لوحات 1144 و1145) من ضرب دهلى بتاريخ ٧١٨هـ/ ١٣١٨م، وهناك مهر مغولى باسم نور الدين جهانجير

(لوحات 1146 و1147) مضروب فى أحمد آباد بتاريخ ١٠٢٧هـ/ ١٦١٨م وعليه رسم لبرج السرطان، ومهر آخر من الذهب مضروب باكره سنة ١٠٣٢هـ/ ١٦٢٣م ومرسوم عليه برج الجوزاء (لوحات 1148 و1149)، ويوجد مهران آخران أحدهما ضرب من اكرا باسم شاه جهان (لوحات 1150 و1151) بتاريخ ١٠٣٨هـ/ ١٦٢٨م، والثانى من ضرب دار السلطنة لاهور باسم محمد شاه وبتاريخ ١١٥٥هـ/ ١٧٤٢م (لوحات 1152 و1153).

# مصطلحات المسكوكات الإسلامية[*]

يلزم دارس المسكوكات الإسلامية (لوحات 1057 ـ 1163) الإلمام بمصطلحاتها ومن أهمها الدينار ـ والدرهم والفلس والدانق والمثقال والقيراط والحبة وفيما يلى التعريف بأهم هذه المصطلحات:

الدينار (لوحة 1069):

عملة ذهبية إسلامية. ولفظة دينار مشتقة من اسم عملة ذهبية بيزنطية كانت تعرف باسم Denarius، وكان يقال لها أيضاً Aureus، وأحياناً أخرى Denarius Aureus. ويبدو أن الاسم Denarius كان أكثر شيوعاً فى بلاد الشام بعد إصلاح العملة على يد قسطنطين الأول (٣٠٩ ـ ٣١٩م).

واستخدم العرب الديناريوس قبل الإسلام وعربت اللفظة إلى دينار وورد ذكره فى القرآن الكريم: ﴿وَمِنْهُم مَّنْ إِن تَأْمَنْهُ بِدِينَارٍ لَّا يُؤَدِّهِ إِلَيْكَ إِلَّا مَا دُمْتَ عَلَيْهِ قَائِمًا﴾ [سورة آل عمران، الآية:٧٥]. وحينما عرب عبد الملك بن مروان الدينار فى سنة ٧٧هـ (٦٩٦م) حافظ على معياره القديم: إذ ظل الدينار يزن ٤٫٢٥ جراماً (أى ٦٦حبة).

وأقدم دينار عربى مؤرخ معروف يرجع إلى سنة ٧٤هـ (٦٩٣م). وكان لا يزال يحتفظ بالطابع البيزنطى: إذ يحمل صورة الخليفة، كما وصلنا دينار آخر مشابه له مؤرخ سنة ٧٧هـ (٦٩٦م) أيضاً. غير أن الدينار لم يلبث فى العام نفسه أن عرب تعريباً تاماً حيث حل محل صورة الخليفة نصوص دينية (لوحة 1068).

وكان هذا الدينار الجديد هو النموذج الأساسى للدنانير الإسلامية بعد ذلك. وكانت هذه الدنانير ـ على عكس الدراهم ـ لا تحمل اسم المكان الذى ضربت فيه. ومن المعتقد أن مكان سك الدنانير فى العصر الأموى اقتصر على دمشق والفسطاط ثم قرطبة أيضاً بعد سنة ١٠٠هـ (٧١٨م). وكانت تحمل اسم الخليفة وأحياناً الأمير وكذلك تاريخ الضرب.

وبالإضافة إلى الدينار استخدمت مضاعفاته وأجزاؤه ويبدو أن عبد الملك أدخل الثلث ووزنه ١٫٤٠ جرام (٢٢حبة) إذ وصلتنا عملة ذهبية من الثلث مؤرخة ٩٢هـ ومن أجزاء الدينار الشائعة الربع ووزنه تقريباً جرام (١٥٫٥ حبة)، وكانت هى العملة الوحيدة التى سكت فى صقلية واستمرت معروفة حتى العصر الحديث وتعرف باسم «tari d'oro» (لوحات 1100 و1101) كذلك عرف النصف وهو

(*) بحث بندوة عن النميات بكلية الأدب ـ جامعة القاهرة ـ ١٩٥٧.

نصف دينار ويشترط أن تكون العملات الذهبية من الذهب الخالص من الشوائب بقدر الإمكان. وينص الفقه على أن يكون وزن الدينار الرسمي ٤٫٢٥ جرام (٦٦ حبة). غير أن التعامل كان يتم دائماً على أساس الوزن وليس على أساس العدد. وذلك لأن وزن الدينار كان يختلف في كثير من الأحيان عن الوزن الرسمي.

وكان للدينار دور هام في التبادل التجاري في حوض البحر الأبيض المتوسط، وقد قلده بعض الولاة النصارى حيث سمى باسم Bezantini Sarasinaco.

**الدرهم (لوحة 1067):**

عملة فضية عرفها العرب من الساسانيين وكانت تسمى بالفارسية درم، وتعرف عند اليونان باسم دراخما 'daaxun. ومن المحتمل أن الدرهم أدخل في الدولة الساسانية على يد أردشير الأول (٢٢٦ - ٢٤١م) على أساس الدراخما الأتيكية الجديدة التي بلغ وزنها ٤٫٢١ جرام. وظل هذا الدرهم مستخدماً دون تغيير تقريباً حتى سقوط الدولة الساسانية.

وعندما سك العرب الدرهم في صدر الإسلام ثم في عهد عبد الملك بن مروان وما بعده خفضوا الوزن إلى ٢٫٩٧ جرام. ومن المحتمل أن يكون أول من قرر هذا الوزن هو عمر بن الخطاب، وأن عبد الملك بن مروان سار على نهجه عند تعريب العملة، غير أن الآراء تختلف بصدد وزن الدرهم، كما أن فارس ظلت تضرب بعض دراهم على النمط الساساني ولكن بوزن أقل قليلاً هو ٢٫٩٠ جرام.

وعرف في دولة بني أرتق (لوحات 1110 - 1115) وبني زنكي (لوحة 1109) ودول أخرى تركية في آسيا الصغرى دراهم نحاسية ضربت في القرنين السادس والسابع بعد الهجرة. وهي عبارة عن قطع كبيرة من النحاس تزن في المتوسط ١٢ جراماً، ومن المرجح أنها صنعت خصيصاً لتستخدم في التبادل التجاري مع النصارى.

وكان للدرهم دور هام في شمال أوروبا وشرقها: إذ كان هو السكة الوحيدة في تلك الأنحاء ما بين عامي ٦٠٠ و١٠٠٠م.

وفي القرون الأولى من الهجرة كان من النادر أن تستخدم مضاعفات الدرهم أو أجزاؤه؛ غير أن أكثر أجزاء الدرهم شيوعاً هو الدانق (ابلوس) وهو عبارة عن سدس درهم، وكذلك نصف الدرهم. ويعادل الدينار عشرين درهماً. وورد ذكر الدرهم في القرآن الكريم: ﴿وَشَرَوْهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ دَرَاهِمَ مَعْدُودَةٍ وَكَانُوا فِيهِ مِنَ الزَّاهِدِينَ﴾ [سورة يوسف، الآية:٢٠].

ومن الملاحظ أن كلمة درهم استخدمت أيضاً للدلالة على وزن والدرهم في هذه الحالة يختلف تماماً عن الدرهم كعملة.

**فَلْس (والجمع فلوس) (لوحات 1060 - 1063 و1065 و1066):**

عملة نحاسية واللفظة مستمدة من كلمة يونانية وهذه مأخوذة بدورها من الكلمة اللاتينية Follis، وفوليس هو اسم العملة النحاسية البيزنطية التي تعادل ٤٠ نوميا nummia حسب النظام النقدي الذي أدخله الامبراطور أناستاسيوس الأول Anastasius I (٤٩١ - ٥١٨م)، ومن ثم كان الفوليس البيزنطي تحمل على ظهرها العلامة التي تدل على قيمته وهي حرف M أو m وترمز إلى ٤٠ نوميا، وكان وزن الفوليس في الأصل أوقية (حوالي ٣٠ جراماً)، ولكنه سرعان ما أخذ في التناقص

بحيث كان وزن الفوليس ٦ جرامات فقط حين فتح العرب بلاد الشام. وعرف البيزنطيون عملات نحاسية أصغر كانت تحمل رمز قيمتها وهى K (٢٠ نوميا)، I (I) (١٠ نوميات) و S (٦ نوميات) و E (٥ نوميات)[(١)].

غير أن هذه العملات الأصغر لم تكن ذات نظام ثابت منظم فى القرن السابع الميلادى. ولم يستعملها العرب؛ إذ استمر العرب يسكون الفوليس البيزنطى الذى كان يضرب فقط فى انطاكية فى العصر البيزنطى ولكن مع تنقيص وزنه تنقيصاً كبيراً. وسك العرب الفلس فى كثير من المدن مثل بعلبك وحلب وحمص ودمشق والرها وطبرية وعمان ومنبج وايليا (القدس) وقنسرين وغيرها. وكان الفلس العربى فى أول الأمر مماثلاً للفوليس البيزنطي؛ إذ كان يحمل على الوجه صورة الامبراطور هرقل الأول وقنستانس الثانى Counstans II، وعلى الظهر علامة القيمة M، ثم الصليب على قاعدة مدرجة؛ ثم أخذ يدخل عليه نصوص عربية أخذت تزداد تدريجياً. واقدم العملات المؤرخة فى الإسلام فلس ضرب فى دمشق بتاريخ ١٧هـ Anno XVII (أى سنة ٦٣٨م).

وفى عهد عبد الملك بن مروان تم تعريب الدرهم (لوحة 1067) وقد يعادل ٤٨ فلس؛ ولو أن النسبة بين العملتين كانت مجال اختلاف مستمر. ويتضح من صنج العملة أنه وجدت فلوس بأوزان متفاوتة تبدأ من خروبة واحدة حتى ٢٠ خروبة (أى قيراط) وأكثر (لوحة 1066). وكان الفلس يستخدم فى التداول اليومى. وقد ترك أمر سك الفلس إلى الولاة المحليين، وكان أسم عامل الخراج يذكر على الفلس فقط، وكانت قيمة الفلس تختلف من ولاية إلى أخرى اختلافاً كبيراً من حيث الوزن والقيمة والشكل. كما جرى عليه تغييرات كثيرة ولا سيما فى إيران.

### الدانق أو دناق أو داناق:

وهى لفظة پهلوية استعملت عند العرب بمعنى معيار وزنى وأحياناً بمعنى عملة أو سكة. وكان الدناق عند أهل مكة قبل الإسلام مثقالاً أو معياراً وزنياً يعادل ٨ حبة (أى حبة بُر متوسطة الحجم)، ثم صار بعد ذلك يعادل ٣ قيراط (أى ١٠ حبات بُر أو أربعين حبة أرز)، وكان يعادل فى الأندلس بصفة عامة قيراطين.

ومن جهة أخرى كان الدانق يمثل سدس الوحدة، ومن ثم كان الدانق يعادل سدس درهم أو سدس دينار.

وعرف أيضاً التنكة (لوحات 1140 ـ 1145) والمهر (لوحات 1146 ـ 1153) عند مغول الهند والتومان (لوحات 1156 و1157) عند القاجاريين وتادى عند النورمانديين (لوحات 1100 و1101).

### صنج السكة (لوحات 1158 ـ 1164):

عبارة عن صنج أو معايير وزن من الزجاج كانت تستخدم لوزن العملات المختلفة وكان يطبع عليها نقوش تدل على أوزانها. واستخدمت من الزجاج لأنه أقل عرضة للتآكل ولا يصدأ. وكثيراً ما ظهر اسم صانع السكة عليها مسبوقاً بكلمة صنعة أو صناعة. وكانت أسماء الخلفاء والعمال أو الولاة ترد أحياناً على الصنج، وكذلك كان اسم عامل الخراج يرد أحياناً على صنج العملة. وقد وصلتنا مجموعات كبيرة من صنج السكة، وبعضها صنع لوزن الفلوس

(١) حساب الجمل اللاتينى: a b c d e f g h i j k l m n o p. 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 20 - 30 - 40.

ونجد عليها وزنها بوحدة الخروبة (وهى حوالى ٦ مليجرام؟)، وفى حالة الدنانير يحدد الوزن بالدينار أو الثلث أو نصف دينر. كما وصلتنا أيضاً صنج بأوزان الدراهم وبصفة عامة أن شكل الصنجة مربع غير أن الجوانب مقوسة قليلاً.

**المثقال** (لوحات 1161 ـ 1164):

ومعناها وزن وقد وردت فى القرآن الكريم: ﴿كَانَ مِثْقَالَ حَبَّةٍ مِّنْ خَرْدَلٍ أَتَيْنَا بِهَا وَكَفَىٰ بِنَا حَاسِبِينَ﴾[١].

﴿إِنَّهَا إِن تَكُ مِثْقَالَ حَبَّةٍ مِّنْ خَرْدَلٍ فَتَكُن فِي صَخْرَةٍ أَوْ فِي السَّمَاوَاتِ أَوْ فِي الْأَرْضِ يَأْتِ بِهَا اللَّهُ﴾[٢].

ثم استخدمت كمصطلح لوزن معين وربما كانت أقدم وحدة استعملها العرب.

ويعادل المثقال السوليدوس الرومانى حسب اصلاح قسطنطين الذى استخدمه العرب فى الشام. كما اتخذه عبد الملك معياراً للدينار الذهبى عند تعريب العملة فى سنة ٧٧هـ (٦٩٦م) (لوحة 1068) أى أن الدينار يزن مثقالاً أى ٦٦ حبة أو ٦٥ر٥ حبة أى ٤ر٢٥ جرام. وهكذا صار المثقال يستعمل ليدل على الدينار.

ويقسم المثقال إلى ٢٤ قيراطاً. أما الدرهم الفضى فيزن ٧/١٠ مثقال. ومع ذلك فإن هناك اختلافاً ضئيلاً فى وزن المثقال فى النواحى المختلفة من العالم الإسلامى.

**الحبة:**

معناها اللغوى قمحة أو نواة، ووردت فى القرآن الكريم، (أنظر مثقال) واستخدمها العرب كوحدة وزن. ومعظم الكتاب العرب يقولون إن الحبة تعادل ١/٦٠ من وحدة الوزن: أى أن وحدة الوزن يمكن تقسيمها إلى ٦٠ حبة، وبالتالى يصبح الدانق معادلاً لعشر حبات، أى أن الحبة ١/١٠ الدانق الذى يعادل ١/٦ وحدة الوزن.

ويعتقد البعض أن وزن الحبة فى صدر الإسلام كان يعادل حوالى ٧٠ ـ ٧١ ملليجرام، وهى تتفق مع الوحدة المستخدمة فى وزن العقاقير جرانوم granum، وتعادل فى نظام الموازين الانجليزى ٦٤ر٨ ملليجرام. وتعادل الحبة في القاهرة ١/٣ قيراط أى ٦٤ر٣٤١٧ ملليجراماً. ويعادل الدرهم ٤٧ر٠٦٦ حبة أى ٣ر٠٨٨٤ جراماً.

**قيراط:**

أحد أقسام الوزن أو القياس حيث أنه يمكن تقسيم أى شيء إلى ٢٤ قيراطاً.

وجرت العادة أن يقسم المثقال أو الدينار الإسلامى (السوليدوس الرومانى = ٤ر٢٥ جراماً) إلى ٢٤ قيراطاً وبذلك يصبح القيراط معادلاً ١/٢٤ من الدينار أو ٤٢٥/٢٤٠٠ من الجرام أى حوالى ١٧٧ملليجراماً. ويعادل القيراط فى القاهرة ثلاث حبات، وتعادل الحبة ٦٤ر٣٤١٧ ملليجراماً: أى أن القيراط فى القاهرة يعادل ١٩٣ر٠٢٥١ ملليجرام. ويشتمل القيراط على ٣٠ خروبة.

**الخروبة** (لوحات 1158 ـ 1165):

وردت بكثرة على صنج السكة الخاصة بوزن الفلوس فنجد صنجاً تحمل مثقال خروبة أو اثنين أو ثلاث، إلى ثلاثين وأكثر. والخروبة هى أصغر وحدات وزن الفلوس، ويعادل القيراط ٣٠ خروبة. وبما أن الدينار

(١) سورة الانبياء، آية: ٤٧.

(٢) سورة لقمان، آية: ١٦.

يعادل ٢٤ قيراطاً فمن المرجح أن الدينار كان فى صدر الإسلام يعادل ٧٢٠ خروبة والمعروف أن الخروبة تساوى ٠٫٠٩٤ من الجرام.

**خلاصة بعض الموازين تقريباً:**

المثقال = ٢٤ قيراط.

الدناق = $\frac{1}{2}$ ٨ حبة. بعد ذلك ١٠ حبات أى $\frac{1}{8}$ ٨ قيراط.

المثقال = دينار = ٦٥٫٥ حبة أو (٦٦) = ٤٫٢٥ جراماً = ٢٤ قيراطاً.

القيراط = ٣٠ خروبة = ٣ حبات.

الحبة = ١٠ خروبات.

الخروبة = ٦ ملليجرامات ذهباً.

الدرهم الفضى يزن $\frac{7}{10}$ مثقال.

المثقال = دينار = ٦٦ حبة = ٤٫٢٥ جرام = ٢٤ قيراط = ٧٢٠ خروبة = ٢٠ درهم.

| | |
|---|---|
| الدينار | = ٢٠ درهماً |
| | = ٧٢٠ خروبة |
| | = ٦٦ حبة |
| | = ٢٤ قيراطاً |
| | = ٤٫٢٥ جراماً |
| | = ٦ دوانق |
| | = سوليدوس |
| الدرهم | = ٢٫٩٧ جراماً |
| | = ٦ دوانق |
| | = ٤٨ فلساً |
| | = مثقال |

**معادن سك النقود:**

المعادن الخاصة التى سك منها النقود هى Electrum والذهب Gold والفضة Silver والنحاس الأحمر Copper والبرونز Bronze.

**١ ـ Electrum:**

مزيج طبيعى من الذهب والفضة وقد استخدم فى النقود اليونانية المبكرة.

**٢ ـ الذهب Gold(لوحة 1077):**

العملة العظيمة فى آسيا والأسر الهندية إلى القرن ١٢م ثم فى القرن ١٧م (لوحات 1140 ـ 1153)، وسائر الدول الإسلامية.

**٣ ـ الفضة Silver (لوحة 1102):**

عملة اليونان الأول وروما الجمهورية Republicav وهى عملة البارثيين والساسانيين عموماً والولايات الآسيوية فى العصور الوسطى والدول الإسلامية.

**٤ ـ البرونز والنحاس الأحمر Bronze - Copper:**

كان يستعمل فى العالم كله للعملة الصغيرة (لوحات 1065 و1066).

**٥ ـ الرصاص Lead:**

استعمل الرصاص أحياناً قليلة.

**٦ ـ الحديد Iron:**

استعمل الحديد خلال الحرب العالمية الأولى فى ألمانيا.

**٧ ـ النيكل Nickel:**

استعمل فى بكتريا فى القرن ٣ق.م، وفى العملات الحديثة منذ منتصف القرن ١٩م.

**٨ ـ الألومينيوم Aluminium:**

هو الوحيد الذى استعمل قبيل الحرب فى النقود. واستعمل فى شرق افريقيا البريطانية سنة ١٩٠٨ ولكنه لم يحرز نجاحاً.

**٩ ـ الألومينيوم ـ البرونز Aluminium - Bronze:**

استعمل لعدد من العملات فيما قبل الحرب العالمية الأولى فى أوروبا.

## نماذج من المسكوكات الإسلامية

دينار مؤرخ سنة ١١٧ هـ (لوحة 1070):

دينار من العصر الأموى على الوجه كتابة بالخط الكوفى البسيط فى المركز وحول الهامش.

النص فى المركز:

الله أحد الله

الصمد لم يلد

ولم يولد

النص فى الهامش (عكس اتجاه عقرب الساعة)

بسم الله ضرب هذا الدينر سنة سبع عشرة ومائة.

**دينار ضرب سنة ٢٠٧ بمتحف الفن الإسلامى (لوحة 1076):**

دينار من أوائل العصر العباسى، على الوجه المبين بالصورة (ظهر) كتابة بالخط الكوفى البسيط فى المركز وحول الهامش.

النص فى المركز:

الخليفة

محمد

رسول

الله

المأمون

النص فى الهامش (عكس اتجاه عقرب الساعة):

بسم الله ضرب هذا الدينر سنة سبع ومائتين.

**دينار باسم المعتمد على الله وأحمد بن طولون (لوحة 1119):**

دينار من العصر الطولونى على أحد الوجهين كتابة بالخط الكوفى البسيط فى المركز وحول الهامش:

النص فى المركز:

محمد

رسول

الله

المعتمد على الله

أحمد بن طولون

فى الهامش (عكس اتجاه عقرب الساعة):

محمد رسول الله أرسله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره المشركون.

**دينار اخشيدى باسم أبى القسم بن الأخشيد ضرب بمصر مؤرخ سنة ٣٤٠هـ (لوحة 1122):**

على الوجه المبين بالصورة (وجه) كتابة بالخط الكوفى البسيط فى المركز وحول الهامش.

النص فى المركز:

له إله إلا

الله وحده

لا شريك له

أبو القسم بن

الأخشيد

النص حول الهامش:

الهامش الخارجي: لله الأمر من قبل ومن بعد ويومئذ يفرح المؤمنون بنصر الله.

الهامش الداخلي: بسم الله ضرب هذا الدينر بمصر سنة أربعين وثلث مائة.

صنجة زجاجية لوزن المسكوكات الإسلامية بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (لوحة 1160):

عليها كتابة بالخط الكوفى البسيط نصها:

اثنين وثلثين

# صناعة الزجاج وطرق زخرفته(*)

اشتهرت بلاد العالم الإسلامى بصناعة الزجاج (لوحات 1164 ـ 1185) التى ورثتها عن الحضارات السابقة فيها وازدهرت هذه الصناعة بصفة خاصة فى مصر وسوريا، والعراق وإيران. ويتضح من الزجاج الذى عثر عليه فى سامرا أنه يمكن اعتبار هذه الصناعة فى العراق وإيران استمراراً وتطوراً للأساليب الساسانية، كما يتضح من الزجاج الذى عثر عليه فى حفائر الفسطاط وفى سوريا أن صناعته فى مصر وسوريا تعتبر استمراراً وتطوراً من الأساليب الرومانية (لوحات 1164 ـ 1166).

هذا وقد صنع المسلمون أنواعاً كثيرة من الأوانى الزجاجية مثل القنينات (لوحات 1164 ـ 1167) والكؤوس (لوحات 1172 ـ 1173) والقوارير والأكواب والسلاطين والزجاجات والدوارق والمحابر (لوحة 1174) والمشكاوات (لوحات 1175 ـ 1185) والتماثيل والصنج وغير ذلك من الأنواع التى يتعذر حصرها.

واتخذت هذه الأوانى الزجاجية أشكالاً كثيرة ومتنوعة، فمنها ما هو مسطح أو على هيئة كمثرية أو على هيئة كروية أو مضلع أو على هيئة تمثال أو غير ذلك (لوحات 1164 ـ 1185).

وازدهر فى العالم الإسلامى صناعة الزجاج إذ أحرز المسلمون مستويات عالية وأنتجوا تحفاً جميلة. ولكن قبل أن نتكلم عن الإنتاج الفنى الإسلامى من الزجاج يحسن أن نشير إلى طريقة صناعة الزجاج.

يصنع الزجاج من المواد الآتية بعد تنقيتها من الشوائب وخلطها وصهرها.

(أ) الرمل

(ب) حجر جيري

(جـ) كربونات الصوديوم

(د) بعض الأكاسيد الأخرى.

أولاً ـ الرمل: ـ

توجد الرمال على درجات متفاوتة من حيث النقاء ويمكن تقسيمها إلى ثلاثة أنواع... الرمال البيضاء... والرمال الصفراء... والرمال الحمراء وأردؤها الرمال الحمراء، وأحسنها البيضاء لأنه يكاد ينعدم فيها أكسيد الحديد، وتوجد أجود الرمال فى مصر فى منطقة أبو الدرج على ساحل البحر الأحمر على بعد ٨٠ كم من السويس، كما توجد أجود الرمال فى مصر فى منطقة أبو دربة فى شبه جزيرة سيناء، كما توجد فى مناطق أخرى فى مصر رمال تقل جودة مثل: الفيوم. وتتوقف

(*) بحث بندوة عن الزجاج الإسلامى بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة ـ ١٩٥٨.

صلاحية الرمل المستخدم فى صناعة الزجاج على شرط طبيعى وهو أن تحتوى التربة المستخرج منها الرمل على نسبة ثابتة من الرطوبة، وكلما زادت الرطوبة فى المناطق المجاورة لهذه التربة زاد الضمان، كما يشترط أيضاً أن تكون حبيبات الرمل دقيقة ومنتظمة حتى تنصهر جميعها فى درجة حرارة واحدة، كما يشترط أيضاً أن يكون خالياً من الشوائب المضرة فى الصناعة، أو تكون نسبة هذه الشوائب قليلة ومنها الحديد، ويحتوى الرمل على نسبة عالية جداً من اكسيد السيلكون وهو عادة المادة الرئيسية التى يتكون منها الرمل وقد تبلغ نسبته فى بعض الرمال أكثر من ٩٩٪.

ثانياً: الحجر الجيرى (كربونات الكالسيوم):-

وهى مادة أساسية فى هذه الصناعة ويشترط أن تكون خالية من أية شوائب وتوجد أملاح كربونات الكالسيوم فى الأحجار الطبيعية، والنوع المهم منها فى صناعة الزجاج هو النوع غير المتبلور الذى يطلق عليه اسم حجر الجير أو الدبش، وهو إذا سخن فى درجة حرارة مرتفعة يتحلل إلى أكاسيد الكالسيوم وثانى أكسيد الكربون، ويوجد نوع جيد منه فى مصر فى التلال الموجودة بالجهة الشرقية من نهر النيل، وأنقى أنواعه يوجد فى منطقة منفلوط وسمالوط شرق ضفة النيل حيث تبلغ درجة نقاوته ٩٩٫١٪ وأشهر الشوائب التى توجد فيه هى السليكا (الرمل) وبعض الفوسفات أو الماغنسيوم.

ثالثاً: كربونات الصوديوم: ـ

وتدخل فى صناعة الزجاج كمادة أساسية مع الرمل والجير وأشهر أملاح الصوديوم المستعملة فى صناعة الزجاج هى ملح كربونات الصوديوم (صودا الغسيل) ويوجد فى الطبيعة منتشراً فى بعض الملاحات الموجودة بمناطق خاصة بافريقيا وأمريكا الجنوبية وأشهر مناطق وجوده بافريقيا مصر حيث يوجد بشمال غرب الدلتا بجهة حوش عيسى فى محافظة البحيرة مركز أبو المطامير وأيضاً بالصحراء الغربية فى وادى النطرون الذى أطلق عليه اسم وادى النطرون نسبة إلى كربونات الصوديوم الذى يستخرج من الملاحات هناك حيث يسمى النطرون غير أن تنقية هذا النطرون من الشوائب يحتاج إلى تكاليف باهظة نسبياً ومن ثم كان يستورد أحياناً.

رابعاً: بعض الأكاسيد الأخرى: ـ

ويدخل أيضاً فى صناعة الزجاج مواد أخرى بنسب ضئيلة مثل كربونات البوتاسيوم وسليكات الرصاص وتستعمل غالباً فى صناعة المينا.

وتدخل هذه المواد كلها فى جميع أنواع الزجاج بنسب مختلفة ويتحكم صانع الزجاج فى نسبة المواد التى يخلطها فى سبيل الحصول على الزجاج المطلوب وفى صناعة الزجاج الملون يستعمل الصانع أحد الأكاسيد الملونة وهى تضاف عادة قبل الصهر بنسب مختلفة حسب تركيز اللون المطلوب وفى بعض الأوقات يتكون اللون طبيعياً من تكوين الخلطة نفسها، وفى بعض الأحيان يضاف أكثر من اكسيد.

ويمكن الحصول على زجاج أزرق بإضافة بعض الأكاسيد بنسب معينة مثل: اكسيد الكوبالت أو أكسيد الحديد الأحمر وللحصول على زجاج أخضر يضاف أحد الأكاسيد الآتية بنسب معينة: ـ

١ ـ أكسيد الكروم.

٢ _ أكسيد النحاس الأسود.

٣ _ أكسيد الحديد الأحمر.

الزجاج البنفسجي: يضاف بنسب معينة أيضاً أكسيد المنجنيز.

اللون العقيقي: يضاف اكسيد النحاس الأحمر.

اللون الأصفر: يضاف أصفر اليورانيوم.

اللون الأسود: تضاف مخاليط من اكسيد الكوبالت وأكسيد النيكل وأكسيد الحديد والازديوم، أو استعمال البازلت وخام الحديد.

الزجاج الأبيض: استخدام فوسفات الجير ومواد أخرى، ويمكن استعمال أكسيدات أخرى مختلفة.

هذا وقد يحدث للزجاج كمخ أو تقزيح Irisation وذلك نتيجة دفنه في الأرض أو تعريضه ساخناً لأبخرة كيماوية.

واستخدم في زخرفة الأواني الزجاجية أنواع مختلفة من الزخارف الهندسية والكتابية والحيوانية ونفذت الزخارف بطرق مختلفة منها: _

(١) القالب: _

وكان استخدام القالب ذي الجزئين طريقة مألوفة في العصور الإسلامية الأولى: وفي متحف المتروبوليتان ابريق صغير عليه زخارف من كتابة كوفية وصفان من الأقراص أو الوريدات البارزة، وبدنه مصنوع في قالب من جزءين. ويعتمد بعض العلماء على أسلوب الكتابة وشكل الإناء ذي الهيئة الكمثرية على نسبة هذا الابريق إلى القرن الثامن أو التاسع ويرجح أنه صنع في سوريا لما بينه وبين أواني العصر الروماني الزجاجية المنسوبة إلى مدينة صيدا من تشابه.

(٢) استخدام الزخارف المختومة (لوحات 1166، 1168): _

وتتكون في معظم الأحيان من مناطق مستديرة داخلها أقراص صغيرة أو رسوم حيوانات أو كتابات كوفية.

(٣) الزخرفة بطريقة الملقاط: _

وهذه تستعمل أحياناً في زخرفة الأواني المختومة وهي عبارة عن نقوش مصنوعة بآلة كالملقاط، ومن المعتقد أن هذه الطريقة من ابتكار المسلمين، ومعظم ما وصلنا من هذا النوع عثر عليه بمصر وتقتصر زخرفته على الأشكال الهندسية ولو أننا في بعض الأحيان نجد رسوم طيور محورة.

(٤) الزخرفة بالاقراص والخيوط المضافة إلى سطح الإناء (لوحات 1164 _ 1166):

وقد عرف هذا الأسلوب في العصر الروماني وقد تؤلف هذه الحليات المضافة خطوطاً متعرجة أو أشرطة متموجة أو اقراصاً أو نقطاً، وقد تكون هذه الحليات المضافة بلون الإناء الأصلي أو باللون الأزرق أو بلون أبيض على إناء أزرق أو رمادي اللون. وقد تؤلف الحليات أشكالاً حيوانية. وتنسب هذه التحف إلى سوريا، وربما ترجع إلى مصر فيما قبل الإسلام أو بداية العصر الإسلامي، وربما تؤلف الحليات المضافة أيضاً كتابات كوفية كما هي الحال بسلطانية كانت بمتحف برلين عليها كتابات كوفية وزخارف ساسانية الطراز.

(٥) الزخرفة بواسطة خيوط مضافة تسحب وهي ساخنة بآلة تشبه المشط: _

وفي هذه الحالة تتكون أشكال عديدة مختلفة مثل أسنان المنشار. وقد وجد هذا النوع من الزخرفة على مجموعة من القوارير

والأكواب والسلاطين أكثرها باللون الأرجوانى الفاتح وعليها زخارف مضافة متعرجة، وقد عرف هذا الأسلوب من الزخرفة فى العصر الرومانى، ولكن القطع الإسلامية تمتاز بغلظ جدرانها وتغلب اللون الأرجوانى الفاتح عليها وبروز الخيوط التى تحليها نوعاً ما.

(٦) حفر الزجاج (لوحة 1173):

ويتم الحفر إما باليد أو بواسطة عجلة خاصة بذلك وقد وصلنا هذا النوع من الزجاج من أقطار مختلفة، وتقتصر زخارف الزجاج الذى عثر عليه بمصر وسوريا من هذا النوع على الرسوم البسيطة التى لا تعدو أن تكون على هيئة أشرطة أفقية وخطوط متموجة.

أما الزجاج الذى ينسب إلى سامرا وإيران فى القرن التاسع الميلادى فيتضح فيه تقدم ملحوظ فى الزخارف المحفورة. وقد تؤلف الزخارف المحفورة فى هذا النوع المنسوب إلى سامرا وإيران تفريعات أو عروق عنب وأشكالاً هندسية موزعة داخل مناطق أو طيوراً وحيوانات ومراوح نخيلية.

وقد وصلنا من القرنين الثامن والتاسع بعد الميلاد مجموعة كبيرة من زجاجات صغيرة رقيقة كانت تستعمل لحفظ العطور أغلبها منشورى الشكل ويزين سطحها تحديدات أفقية ورأسية تكون بتقاطعها أشكالاً كرؤوس الأضراس، وقد صنعت هذه القنينات من الزجاج المختلط بالرصاص مما أكسبها لوناً مائلاً إلى الزرقة أو الخضرة، وقد وصلنا أنواع أو أمثلة من قنينات العطور من جميع بلدان العالم الإسلامى ومن الملاحظ أن بعض هذه القنينات من البلور (لوحة 1186).

٧ ـ الزخرفة بطريقة القطع (لوحات 1172 ـ 1174):

وقد يستخدم فى هذه الطريقة آلة على هيئة عجلة وينتج منها أقراص بارزة ومناطق غائرة بعضها إلى جانب بعض تؤلف زخرفة على هيئة أقراص عسل النحل ومن المحتمل أن هذا الأسلوب من الزخرفة أخذ عن البلور. ويوجد من هذه الزخارف أشكال بسيطة وأخرى أكثر تطوراً وهى تؤلف زخارف متفاوتة الارتفاع والبروز من رسوم أزهار وحيوانات وتنسب إلى مصر والعراق وإيران. ومما يلفت النظر أنه قد عثر بسامرا على مجموعة من بقايا قطع من الزجاج البلورى النقى تزينها زخارف محفورة حفراً غائراً وهى ترجع بطبيعة الحال إلى القرن التاسع بعد الميلاد وتنسب إلى العراق ويرجح البعض نسبتها إلى بغداد بصفة خاصة لما ذاع عنها من شهرة فى صناعة الزجاج ذى الزخارف المقطوعة. ويرجح البعض أن هذه المخلفات الفنية العراقية قد أثرت فى الفن الفاطمى. ويتميز الزجاج ذو الزخارف المقطوعة الذى وصلنا من مصر فى القرون الأولى ببروز الزخرفة المقطوعة بشكل واضح على الأرضية ويتضح ذلك فى جزء من سلطانية محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ويزخرفه افريز من رسوم الماعز والكتابات الكوفية باللون الأزرق والكتابة عبارة «غبطة لصاحبه».

وقد استمر استخدام هذه الأساليب جميعها فى العصور التالية مع تطور فى الأشكال وفى الزخرفة مع ابتكار أساليب جديدة.

# قواعد عامة لتصنيف الزجاج الإسلامى (*)

## الزجاج المبكر

١ ـ جميع الأوانى الزجاجية المزخرفة بطريقة الملقاط عثر عليها فى مصر وترجع إلى ما بين القرنين ٧ و١٠م معظم زخارفها أشكال هندسية وأحياناً رسوم طيور محورة.

٢ ـ الأوانى الزجاجية المزخرفة بالأقراص والخيوط المضافة إلى سطح الإناء ترجع إلى العصر الرومانى، وقد ترجع إلى مصر وسوريا فى عصر ما قبل الإسلام أو بداية العصر الإسلامى (لوحات 1164 ـ 1166، 1168).

قد تكون الإضافة بلون الإناء أو أبيض على أزرق أو رمادى وعلى هيئة خطوط أو أقراص أو نقط أو كتابات كوفية أو زخارف (حسب طرز مختلفة).

٣ ـ الأوانى الزجاجية المزخرفة بواسطة خيوط مضافة تسحب وهى ساخنة بآلة تشبه المشط (أسنان المنشار) معظمها باللون الأرجوانى الفاتح وعليها زخارف مضافة متعرجة ترجع إلى العصر الرومانى.

٤ ـ وما هو منها يمتاز بغلظ الجدران وتغلب اللون الارجوانى الفاتح عليها وببروز الخيوط التى عليها نوعاً ما يرجع إلى العصر الإسلامى.

٥ ـ الأوانى الزجاجية المحفورة ترجع إلى أقطار مختلفة (لوحات 1173 ـ 1174).

٦ ـ الأوانى الزجاجية المحفورة ذات الرسوم البسيطة على هيئة أشرطة أفقية وخطوط متموجة عثر عليها بمصر وسوريا.

٧ ـ الأوانى الزجاجية المحفورة المشتملة على زخارف محفورة فيها تقدم ملحوظ وقد تؤلف تفريعات أو عروق عنب وأشكالاً هندسية موزعة داخل مناطق أو طيوراً أو حيوانات أو مراوح نخيلية تنسب إلى سامرا وإيران.

٨ ـ مجموعة كبيرة من زجاجات صغيرة رقيقة كانت تستعمل لحفظ العطور أغلبها منشورى الشكل ويزين سطحها تحزيزات أفقية ورأسية تكوّن بتقاطعها أشكالاً كرؤوس الأضراس، وهى مصنوعة من زجاج مختلط بالرصاص مما أكسبها لوناً مائلاً إلى الزرقة أو الخضرة وبعضها من البلور عرفت فى جميع بلدان العالم الإسلامى وترجع إلى القرن ٨ و٩م.

(*) بحث بندوة عن الزجاج الإسلامى بكلية الآداب جامعة القاهرة ـ ١٩٥٨.

٩ ـ الزجاج المزخرف بالقطع بأقراص بارزة ومناطق غائرة موجود بعضها إلى جانب بعض على شكل أقراص عسل النحل ترجع إلى العراق وإيران فى صدر الإسلام (لوحة 1166).

١٠ ـ بعض القطع منه ولا سيما الكروى وتختلط فيه الأقراص البارزة بالمناطق الغائرة ينسب إلى إيران لأنه من مميزات العصر الساسانى (من المدائن).

١١ ـ الزجاج المزخرف بالقطع بزخارف متطورة متفاوتة الارتفاع والبروز على هيئة أزهار وحيوانات ترجع إلى مصر والعراق وإيران (لوحة 1172).

١٢ ـ الزجاج المزخرف بالقطع بزخرفة بارزة على الأرضية بشكل واضح يرجع بعضها إلى مصر (رسوم الماعز والكتابات الكوفية) (لوحة 1172).

## الزجاج المصرى فى العصر الفاطمى

تقدمت صناعة الزجاج كثيراً فى العصر الفاطمى فى مصر وقد امتاز بجماله ورقته، وكان أبرز مراكزها الرئيسية: الفسطاط والفيوم والأشمونين والشيخ عبادة والاسكندرية؛ وتعتبر استمراراً لازدهار الصناعة فيها قبل الإسلام والعصر الطولونى، وقد وصف ناصرى خسرو (٤٣٩ ـ ٤٤١هـ) الزجاج المصرى وأشاد به وبرقته، ويتضح فى الزجاج الفاطمى أساليب كثيرة مأخوذة من الطولونى، وأساليب أخرى مبتكرة، ويتضح التطور فى الشكل ودقة الصنعة وإتقان الزخرفة وغناها، وعرف من الزجاج الفاطمى كافة الأنواع من زجاج ذى زخارف من الخيوط المضافة البارزة أو المضغوطة مع اختلاف فى اللون بين الإناء والخيوط فى بعض الأحيان، كما صنعت أوان على هيئة طيور، واستخدمت طرق القطع والنفخ والتلوين، كما كانت الزجاجة تصنع أحياناً من جزءين منفصلين.

وعرفت زخرفة الزجاج برسوم البريق المعدنى وألوان المينا، ووصلنا منه قطع فقط من حفائر الفسطاط، ووصلنا منه نوع أحمر منه قطعة عليها اسم سعد فى متحف بناكى زخرف سطحها بنقط حمراء وخضراء وصفراء وبيضاء مع رقائق دقيقة جداً من الذهب ملبسة فى سطح الإناء، وبالمتحف قاع أخضر اللون (٨١٦٧) عليه كتابة بالبريق المعدنى: عمل عباس بن نصير بن أبى يوسف بن جرير بن سعيد التلاوى.

وعرف أيضاً الزجاج المرسوم عليه بالذهب الخالص أى الرسم بسائل الذهب، ثم وضع التفاصيل بواسطة الخدش بالإبرة، وكذلك زجاج ذو زخارف مقطوعة مثل البلور الصخرى.

ووجد من الزجاج المشابه للبلور الصخرى أمثلة تنسب إلى العصر الفاطمى مثل كئوس القديسة هدويج (لوحة 1173) (ألمانية توفيت ١٢٤٣م) وعددها ١٣، وكان لديها كأسان من زجاج سميك ثقيل ذو زخارف مقطوعة ومضغوطة، تشبه شكل السطل، ودائر قاعدتها بارز إلى الخارج، وسطحها تغطيه زخارف مقطوعة تمتد على مساحته كلها والزخارف عبارة عن أسود وطيور ونباتات ومن أمثلته أيضاً مقلمة بالمتحف عبارة عن قطعة من الزجاج الأبيض اللبنى عليها زخارف كبيرة البروز على هيئة شريط من التيوس المتقابلة وفوقه كتابة كوفية (ربما من بداية العصر الفاطمى).

## الزجاج المنسوب إلى العراق وإيران فى صدر الإسلام

١ - أوان زجاجية محفورة مشتملة على زخارف محفورة فيها تقدم ملحوظ وقد تؤلف تفريعات وعروق عنب وأشكالاً هندسية موزعة داخل مناطق أو طيوراً أو حيوانات أو مراوح نخيلية.

٢ - زجاج مزخرف بالقطع بأقراص بارزة ومناطق غائرة موجودة بعضها إلى جانب بعض على شكل أقراص عسل النحل (لوحة 1166).

٣ - زجاج مزخرف بالقطع على هيئة كروية وتختلط فيه الأقراص البارزة بالمناطق الغائرة (إيران).

٤ - زجاج مزخرف بالقطع بزخارف متطورة متفاوتة الارتفاع والبروز على هيئة أزهار وحيوانات (أقطار مختلفة مصر والعراق وإيران) (لوحات 1172 - 1173).

٥ - زجاجات صغيرة رقيقة لحفظ العطور وأغلبها منشورى الشكل ويزين سطحها تحزيزات أفقية ورأسية تكون بتقاطعها أشكالاً كرءوس الأضراس، وهى مصنوعة من زجاج مختلط بالرصاص مما أكسبها لوناً مائلاً إلى الزرقة أو الخضرة (وبعضها من البلور) وعرفت فى جميع بلدان العالم الإسلامى وترجع إلى القرنين (٨ و٩م) (لوحة 1170).

## الزجاج فى مصر فى العصر المبكر

عرفت مصر صناعة الزجاج منذ العصر الفرعونى، وفى مقابر بنى حسن من الدولة الوسطى صورة تمثل نافخى الزجاج، وازدهرت هذه الصناعة فى مصر وسوريا فى العصر الرومانى: فصنعت فيها أوان زجاجية جميلة.

وفى العصور الإسلامية الأولى صنعت مصر أوانى زجاجية على نمط ما كان معروفاً بها قبل الإسلام: إذ ظل الصناع يمارسون صناعتهم حسب الأساليب القديمة، وكانت الزعامة فى صناعة الزجاج لمصر والشام فى فجر الإسلام (الزجاج الحلبى)، وقد صنعت أنواع كثيرة من الأوانى الزجاجية مثل القوارير والأكواب والقازات وغيرها.

وأغلب زجاج القرن ٨ و٩م خال من الزخارف، أما الزخارف التى استعملت فهى: الخيوط البارزة (لوحات 1165 - 1166)، وأشكال خلايا النحل (لوحة 1166)، والكتابات (لوحة 1169)، وزخارف مختومة (لوحة 1168) عبارة عن مناطق مستديرة فى داخلها أقراص صغيرة، ورسوم حيوانات (لوحة 1172) أو كتابات كوفية ونقوش بآلة كالملقاط ربما كانت من ابتكار الصناع المسلمين، وأكثر ما عثر عليه بمصر عليه زخارف هندسية ويتم نقش الزجاج وحفره إما باليد أو بواسطة عجلة خاصة لذلك، واستخدم الدولاب فى قطع الزجاج، وبذلك تتكون أقراص بارزة ومناطق غائرة مثل أقراص عسل النحل (لوحة 1166)، وعرفت الزخارف المقطوعة التى ربما أخذت من البلور الصخرى، وربما أثرت على الزجاج الفاطمى، ومن أمثلتها فى متحف الفن الإسلامى رسوم الماعز (لوحة 1172)، وصنع زجاج ذو ثنايا وضلوع بواسطة النفخ فى قالبين (الواحد بعد الآخر)، كما صنعت مصر أيضاً صنج السكة الزجاجية.

## الزجاج المنسوب إلى مصر وسوريا فى صدر الإسلام

١ ـ الأوانى الزجاجية المزخرفة بالأقراص والخيوط المضافة إلى سطح الإناء (عصر ما قبل الإسلام أو بداية العصر الإسلامى) (لوحات 1164 ـ 1166، 1168).

٢ ـ أوان زجاجية مزخرفة بواسطة خيوط مضافة تسحب وهى ساخنة بآلة تشبه المشط (أسنان المنشار) معظمها باللون الأرجوانى الفاتح وعليها زخارف مضافة متعرجة ترجع إلى العصر الرومانى وما هو منها يمتاز بغلظ الجدران وتغلب اللون الأرجوانى الفاتح وبروز الخيوط التى عليها نوعاً ما يرجع إلى العصر الإسلامى.

٣ ـ جميع الأوانى الزجاجية المزخرفة بطريقة الملقاط معظم زخارفها أشكال هندسية وأحياناً رسوم طيور محورة (عثر عليها فى مصر فقط ما بين القرن ٧ و ١٠م).

٤ ـ أوان زجاجية محفورة ذات رسوم بسيطة على هيئة أشرطة أفقية وخطوط متموجة.

٥ ـ زجاج مزخرف بالقطع بزخرفة بارزة على الأرضية بشكل واضح (لوحات 1172 ـ 1173).

٦ ـ زجاج مزخرف بالبريق المعدنى ـ اكتشف حديثاً بحفائر الفسطاط ـ إناء مؤرخ بسنة ١٢٣هـ وكأس مؤرخ سنة ١٥٥هـ (٧٧٢م) (لوحة 1169).

٧ ـ زجاجات صغيرة رقيقة لحفظ العطور (ق ٨ و٩م أقطار كثيرة) (لوحات 1167، 1170).

٨ ـ زجاج مزخرف بالقطع بزخارف على هيئة أزهار وحيوانات (مصر والعراق وإيران) (لوحات 1172 ـ 1173).

ومن أمثلته أيضاً قماقم وقنينات لها جسم كروى، أو كروى ذى فصوص بالمتحف (رقم سجل ١٣٥٠٤ و١٣٥٠٦) ولها رقبة اسطوانية طويلة وعليها زخارف هندسية أو حيوانات فى مناطق كبيرة وكذلك قطع شطرنج: زخارفها بيضاء على أرضية حمراء.

تصنيف أنواع الزجاج المنسوبة إلى مصر وسوريا فى العصر الفاطمى

١ ـ أنواع الزجاج من العصور السابقة المنسوبة إلى مصر وسوريا ولكنها أكثر اتقاناً وأكثر رقة، أو المشتملة على زخارف أكثر تطوراً أو ذات طابع فاطمى أو ذات لونين.

٢ ـ زجاج ذو زخارف من الخيوط المضافة المضغوطة ومنها أكواب ذات خيوط زرقاء ومجموعة مختلفة من الأوانى لونها أخضر أو رمادى محمر وعليها خيوط مضغوطة من الزجاج الأبيض ومنها أوانٍ على شكل طيور.

٣ ـ زجاج مزخرف بالقطع بأسلوب البلور الصخرى الفاطمى من نماذجه كؤوس القديسة هدويج (لوحة 1174) (المانية توفيت سنة ١٢٤٣م كان لديها كاسان) ووجد من هذه الكؤوس ١٣ كأساً وهذه الكؤوس على هيئة السطل ودائر قاعدتها بارز إلى الخارج وهما من زجاج سميك ثقيل وتغطى سطحهما زخارف مقطوعة ومضغوطة تمتد على السطح كله والزخارف عبارة عن أسود وطيور ونباتات.

٤ ـ زجاج مزخرف بالبريق المعدنى وقد وجد منه أنواع منها:

أ ـ قطع غير كاملة من الزجاج المزخرف

برسوم البريق المعدنى بعضها على هيئة قنينات وسلاطين صغيرة ذات لون مائل إلى الخضرة أو الحمرة وتزينه زخارف من التفريعات والأشكال الهندسية والكتابات الكوفية، وصور الحيوانات (لوحة 1171) مرسومة بالبريق المعدنى البنى والفضى.

ب ـ قطع زجاج مزخرفة بالبريق المعدنى ذات درجات مختلفة باللون الذهبى والنحاسى والألوان الأخرى العديدة التى استخدمت فى الخزف الفاطمى المعاصر ذى البريق المعدنى، وتنسب إلى مصر فيما بين القرن العاشر إلى الثامن عشر.

جـ ـ قطع زجاج عليها زخارف بألوان تشبه ألوان المينا مع البريق المعدنى الذهبى والفضى ترجع إلى مصر.

د ـ قطع زجاج عليها زخارف بالبريق المعدنى بطريقة تعتبر تقليداً لزجاج البندقية القديم المسمى (Millefiori) أى الألف زهرة وهى عبارة عن زخرفة السطح بنقط حمراء وخضراء وصفراء وبيضاء مع رقائق دقيقة من الذهب ملبسة فى سطح الإناء ترجع إلى مصر.

هـ ـ قطع من الزجاج مزخرفة بالرسم بالذهب الخالص أى مرسومة بسائل الذهب وتوضح فيها تفاصيل الرسم بالخدش بالإبرة ترجع إلى مصر.

# المشكاوات(*)

﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾ [سورة النور، الآية:٣٥]. صدق الله العظيم.

بهذه الآية الكريمة أو على التحديد بالجزء الأول منها اعتاد صناع الزجاج المسلمون أن يزينوا المشكاة فى عصر المماليك.

والمشكاة فى اللغة هى كل كوة غير نافذة وربما قصد بها فى هذه الآية موضع الفتيلة أو الزجاجة التى يستصبح فيها تشبيهاً لها بالمشكاة أو ربما قصد بها الحديدة التى يعلق عليها القنديل.

وقد أطلق علماء الفنون والآثار الإسلامية كلمة مشكاة على الزجاجة أو القنديل الذى كان يوضع فيه المصباح، وكان من فوائده حفظ نار المصباح من هبات الهواء وتحويلها إلى ضوء ينتشر بهدوء فى أرجاء المكان. وكان المصباح يثبت فى داخل المشكاة بواسطة سلوك تربط بحافتها.

أما المشكاة نفسها فكانت تعلق فى داخل المساجد وغيرها بسلاسل من الفضة أو النحاس الأصفر تشبك بالمقابض التى تلف حول بدن المشكاة، وكانت السلاسل تجمع أحياناً عند كرة مستديرة أو بيضية تتصل بها سلسلة تنزل من السقف.

وتشبه المشكاة فى شكلها العام إناء الزهور. فهى ذات بدن منتفخ ينساب إلى أسفل وينتهى بقاعدة، ولها رقبة على هيئة قمع متسع وألوانها بين الأحمر والأخضر والأبيض والوردى.

وقد وصلنا نماذج رائعة من المشكاوات تعتبر من أثمن كنوز الفن الإسلامى التى تحتفظ بها المتاحف ودور الآثار، ويبلغ عدد المشكاوات الكاملة المعروفة نحو ثلاثمائة مشكاة، ويمتلك متحف الفن الإسلامى بالقاهرة مجموعة من المشكاوات تزيد عن مجموعة أى متحف آخر من حيث العدد والقيمة والجمال الفنى.

وترجع المشكاوات المعروفة كلها تقريباً إلى دولة المماليك، حيث يبدو أن صناعة المشكوات قد بلغت أوجها بصفة خاصة فى القرن الثامن الهجرى ( ١٤م).

(*) مجلة «منبر الاسلام». السنة ٢٥، العدد ٣، ربيع الأول ١٣٨٧هـ/ ٩ يونية ١٩٦٧م.

ولقد ازدهرت صناعة الزجاج بعامة فى عصر المماليك، وساعد على ذلك ما ورثه صناع الزجاج فى ذلك العصر من تقاليد صناعية راسخة ترجع إلى آلاف السنين: إذ من المعروف أن صناعة الزجاج قد استقرت فى مصر فى أثناء القرن السادس عشر قبل الميلاد، ثم أخذت تتقدم فيها على مر السنين، كما أضاف المسلمون إلى هذه الصناعة خبرات كثيرة سواء فى ناحية الفن والتطبيق.

وارتقت صناعة الزجاج بصفة خاصة فى العصر الفاطمى على يد الصناع المصريين الذين عرفوا أساليب صناعية مختلفة مثل النفخ واستخدام القالب والزخرفة بالإضافة إلى القطع والطبع والتذهيب والتلوين والبريق المعدنى، كما صنعوا أنواعاً من الأوانى الزجاجية تقليداً للبلور الصخرى.

وورث الصناع المصريون والسوريون فى عصر الأيوبيين والمماليك هذه التقاليد الفنية الراقية، وساروا بها قدماً نحو الكمال.

ولقد تفوق صناع الزجاج فى عصر المماليك فى فن تمويه الزجاج بالمينا والذهب، واستخدموا هذه الطريقة فى زخرفة كثير من الأوانى الزجاجية المختلفة كالأكواب والقنينات والكؤوس والصحون والقازات (الزهريات) وغيرها. وتتجلى براعتهم بصفة خاصة فى فن المشكاوات: إذ كانت زخارف المشكاوات تتم أساساً بهذه الطريقة.

وليس من شك فى أن الطابع الفنى الرفيع الذى امتاز به مجتمع دولة المماليك بعامة كان له أثره فى تقدم هذا الفن التطبيقى - شأنه شأن غيره من الفنون التطبيقية التى ازدهرت فى هذه الدولة ازدهاراً كبيراً.

هذا ويجب ألا ننسى عاملاً مهماً كان له دوره فى تطور صناعة المشكاوات والرقى بها نحو الفخامة والجمال: ونعنى بذلك شدة الحاجة إليها لتزيين وإضاءة المنشآت الدينية الضخمة التى كان سلاطين المماليك وأمراؤهم وأثرياؤهم يتنافسون على إقامتها تقرباً إلى الله، والحق أن معظم العمائر الدينية التى تكاد تغص بها الأجزاء العريقة من مدينة القاهرة ترجع إلى عصر المماليك. وتشتمل هذه المؤسسات على أنواع مختلفة نذكر منها الجوامع والمساجد لاحياء شعيرة الصلاة، والمدارس للتعليم، والبيمارستانات لدراسة الطب والعلاج، والخوانق والزوايا لإقامة الصوفية والزاهدين، والأضرحة والقباب وغيرها (لوحة 1351).

ونظراً لاشتداد الحاجة إلى المشكاوات كثر الطلب عليها، وهذا أدى بدوره إلى العناية بهذه الصناعة، وإلى ظهور عدد من صناعها جمعوا بين المهارة التطبيقية والذوق الفنى كما يشهد بذلك ما وصلنا من انتاجهم.

وقد استخدم فى زخرفة المشكاوات أنواع مختلفة من الزخارف أهمها الكتابة العربية التى لعبت الدور الأساسى فى هذا المجال.

وتنقسم الكتابة على المشكاوات من حيث المضمون إلى نوعين: هما كتابة ذات طابع دينى وأخرى ذات طابع تذكارى وتاريخى.

أما الكتابة الدينية فتشتمل فى الغالب على بعض الآيات القرآنية الكريمة. وكان أكثر الآيات وروداً على المشكاوات الآية الكريمة التى صدرنا بها مقالنا وهى قول الله تعالى: ﴿ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشْكَوٰةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ ٱلْمِصْبَاحُ فِى زُجَاجَةٍ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّىٌّ يُوقَدُ﴾ [سورة النور، الآية:٣٥]. وهذه آية مناسبة جداً كما هو واضح (لوحة 1179).

وعلى بعض المشكاوات ترد الآية الكريمة: ﴿إِنَّمَا يَعْمُرُ مَسَاجِدَ اللَّهِ مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ﴾ [سورة التوبة، الآية:١٨] ويستشف من تلك الآية أن المشكاة قد صنعت خصيصاً لإضاءة بعض المساجد.

هذا وربما وجدت آيات أخرى مثل قوله تعالى: ﴿وَقُلِ الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي لَمْ يَتَّخِذْ وَلَدًا وَلَمْ يَكُن لَّهُ شَرِيكٌ فِي الْمُلْكِ وَلَمْ يَكُن لَّهُ وَلِيٌّ مِّنَ الذُّلِّ وَكَبِّرْهُ تَكْبِيرًا﴾ [سورة الإسراء، الآية:١١١].

أما الكتابات التذكارية على المشكاوات فكانت تتضمن حقائق تاريخية واجتماعية قد تكون فى كثير من الأحيان ذات أهمية قصوى: إذ أنها قد تشتمل على اسم من عملت المشكاة برسمه أى بأمره ولحسابه، وفى معظم الأحيان يصحب الاسم بعض الأدعية المناسبة بالإضافة إلى الألقاب التى تطلق على صاحبه والوظائف التى يشغلها، وقد يكون سلطاناً أو أميراً أو موظفاً أو غير ذلك (لوحات 1175 ـ 1179).

وربما إشتملت الكتابة على اسم المكان الذى يعتزم وضع المشكاة فيه مثل الحجرة النبوية الشريفة، أو التربة المباركة السلطانية الملكية الأشرفية الصلاحية، أو غير ذلك من المساجد والمدارس.

وقد يرد على المشكاة أيضاً اسم الصانع الذى صنعها مثل توقيع على بن محمد امكى (المكى) الذى ورد على مشكاة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (لوحة 1177).

وتؤلف الكتابات فى الغالب أشرطة عريضة تلف حول بدن المشكاة أو رقبتها أو قاعدتها أو حولها جميعاً.

وتتم الكتابة على المشكاوات بأسلوب معين يعرف عند علماء الفنون والآثار باسم الخط النسخ المملوكى، وهو خط فخم جميل يمتاز برشاقة ألفاته ولاماته، وانسياب حروفه، وجمال نسبه، وهو أقرب إلى الخط الثلث، وقد ازدهر هذا الخط فى القرن السابع الهجرى (١٣م) (لوحات 1176 ـ 1185).

ويرجع استعمال الخط النسخ على التحف والآثار بصفة عامة إلى القرن السادس الهجرى (١٢م) حين بدأ يحل محل الخط الكوفى كخط أثرى. ويبدو أن الخط النسخ لم يكتب به الآثار إلا بعد أن بلغ مستوى جمالياً مناسباً، ولقد أسهم عدد من الخطاطين الموهوبين فى القرون الخمسة الأولى فى تطوير هذا الأسلوب من الخط وتحسينه وتنسيق حروفه حتى صار يسمى بحق بالخط المنسوب، ومن أشهر هؤلاء الخطاطين عبد الله بن مقلة المتوفى سنة ٣٣٨هـ، وأخوه الوزير أبو على محمد بن مقلة، وعلى بن هلال المعروف بابن البواب المتوفى سنة ٤١٣هـ، وياقوت المستعصمى الذى عاش فى عهد الخليفة المستعصم العباسى.

وكانت الكتابات النسخية على المشكاوات توجد فى كثير من الأحيان على أرضية تشتمل على زخارف نباتية تتألف من عروق نباتية على هيئة لفائف متناسقة تتفرع منها وريقات نباتية وأزهار محورة (لوحات 1178 ـ 1179).

ووجود الكتابة على أرضية ذات زخارف نباتية أسلوب شائع فى الكتابة العربية الزخرفية. وقد عرف هذا الأسلوب فى الخط الكوفى حيث كان يؤدى إلى توفير التوازن بين الخط الكوفى بزواياه ومستقيماته وبين الزخارف النباتية بلفائفها وأقواسها. غير ان اتخاذ الأرضية نفسها فى الخط النسخ كان

يؤدى أحياناً إلى التداخل بين حروف الكتابة والأفرع النباتية إن لم تكن الوان الميناً فى الحالتين مختلفة. ومهما يكن من شيء فقد استطاع الفنان الإسلامى أن يوفر فى كثير من الأحيان الانسجام الجميل بين الكتابة النسخية والأرضية النباتية.

وكان مزوق المشكاة يعمد فى معظم الأحيان إلى موازنة الامتداد الأفقى لترتيب أشرطة الكتابة حول ظاهر المشكاة عن طريق مناطق مستديرة يضعها بينها على مسافات متساوية. وقد تشمل هذه المناطق ـ بالإضافة إلى الزخارف النباتية ـ دعاء للسلطان ان كانت المشكاة باسم أحد السلاطين، وربما اشتملت غالباً على رسم رنك صاحب التحفة، وكان يرسم بطريقة زخرفية.

هذا وقد جرت العادة فى بعض العصور الإسلامية أن تتخذ الرنوك (لوحة 1178). والرنك كلمة فارسية بمعنى اللون وقد استعملت فى مصر وسوريا فى القرن الخامس الهجرى للدلالة على الشارة أو الشعار أو العلامة التى يتخذها الإنسان لنفسه وينفرد بها دون غيره. وكان الرنك يشتمل على رسم شيء معين كحيوان أو طائر أو زهرة أو أداة وربما اشتمل على أكثر من شيء واحد، وقد يتألف من منطقة واحدة، أو ينقسم إلى منطقتين أو ثلاث مناطق أفقية، وقد يكون من لون واحد أو أكثر، وهكذا تختلف الرنوك بعضها عن بعض ليس فقط من حيث الشيء المرسوم والتقسيم ولكن أيضاً من حيث التلوين.

وكان من الشائع أن ينقش الرنك على الأشياء الخاصة بصاحبه سواء أكانت عمائر أم ثياباً أم معادن أم أوانى أم غير ذلك.

وقد عرفت الرنوك فى الإسلام فى عهد الأتابكة والأيوبيين، ولكنها انتشرت فى عصر المماليك، وأصبح الرنك تقليداً رسمياً يحافظ عليه صاحبه ويعتز به، ثم صار الرنك فى هذا العصر امتيازاً خاصاً للسلطان والأمراء فقط.

ومن المرجح أن هيئة الرنك كانت ذات صلة بالوظيفة التى كان يشغلها صاحبه عند تأميره ومنحه الرنك: فمثلاً إذا كان صاحب الرنك ساقياً كان رنكه على هيئة كأس، وإذا كان حامل دواة كان رنكه على هيئة الدواة أو المقلمة وهكذا.

وفى بعض الأحيان كانت هيئة الرنك ذات صلة باسم الأمير نفسه: ففى حالة الأمير أقوش ومعناه طائر أبيض كان رنكه على هذه الهيئة.

وقد يتخذ البعض رنوكاً على هيئة حيوانات أو طيور مشهورة بقوتها كالأسد والنسر وذلك كرمز على قوتهم وعظمتهم.

وبالإضافة إلى الكتابات النسخية والرنوك والمناطق زخرفت المشكوات أيضاً بالرسوم النباتية التى تطورت على طول التاريخ الإسلامى حتى وصلت درجة رفيعة من الجمال وحسن التنسيق. وتتألف هذه الزخارف النباتية من أفرع أو عروق نباتية محورة وأوراق شجر وقد تشتمل على رسوم أزهار مختلفة مثل الوريدات واللوتس والزنبق وغيرها، وربما وجد بين الزخارف النباتية رسوم طيور (لوحة 1183).

وتزخر المتاحف الفنية بكثير من المشكاوات تشتمل على أسماء السلاطين والأمراء المماليك الذين عملت برسمهم أو بأمرهم (لوحات 1175 ـ 1179).

## نماذج من المشكاوات

**مشكاة مملوكية باسم السلطان حسن. مصر سنة ٧٦٤ هـ (١٣٦٢م) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (سجل رقم ٣١٥).**

هذه المشكاة (لوحة 1179) إحدى مشكاوات السلطان حسن العديدة. وقد جرت عادة علماء الآثار أن يطلقوا على هذا النوع من زجاجات المصابيح اسم «مشكاة» وذلك نظراً لوجود هذه اللفظة فى جزء الآية الكريمة الذى شاع كتابته على هذه المصابيح الزجاجية ونصه: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ﴾ [النور:٣٥] والواقع أن المعنى الصحيح لكلمة مشكاة هو الكوة غير النافذة فى الجدار.

والمشكاة التى نحن بصددها من الزجاج المموه بالمينا الذهبية، والألوان البيضاء والحمراء والخضراء والزرقاء، ويزخرف رقبة المشكاة القمعية الشكل شريطان: أعلاهما عريض جداً نسبياً، ويشتمل على جزء من الآية القرآنية السابق ذكرها مكتوبة بخط ثلث جلى على أرضية نباتية ويتخلل الكتابة ثلاث خراطيش تشتمل الشطبة الوسطى على كتابة بخط ثلث نصها: «عز لمولانا السلطان» أما الشريط الذى يحيط بأسفل الرقبة فضيق نسبياً، ويشتمل على زخارف نباتية يتخللها وحدات متكررة: عبارة عن دائرتين متداخلتين بهما عنصر زخرفى. أما الجزء العلوى من بدن المشكاة فهو على عكس الرقبة أشبه بقمع مقلوب، ويشتمل على كتابة بالخط الثلث الجلى المركب على أرضية نباتية نصها: «عز لمولانا السلطان الملك الناصر ناصر الدنيا والدين حسن بن محمد عز نصره» ويوجد فى هذا الجزء مقابض تعليق المشكاة. والجزء السفلى من البدن يزخرفه شريط من زخرفة نباتية وأسفله ثلاثة خراطيش تشبه الخراطيش العليا تتبادل مع ثلاث دوائر بكل منها رسم زهرة لوتس، وبين الدوائر كلها شكل أزهار نباتية. ويزخرف قاعدة المشكاة شريطان ضيقان بينهما شريط أعرض به دوائر مفصصة.

**مشكاة باسم قانى باى الجركسى من مصر بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (سجل رقم ٣٣٢):**

ارتفاعها ٥ر٣٧ سم، وقطرها ٢١ سم وترجع إلى حوالى سنة ٨٤٥هـ (١٤٤١م) (لوحة 1181)، وهى من الزجاج المموه بمينا يقل زهاؤها عن مشكاوات القرن الرابع عشر الميلادى وهى من ألوان زرقاء وخضراء وحمراء وبيضاء، وبها آثار تذهيب، ويزخرف رقبة المشكاة شريط عريض يشتمل على كتابة بالخط الثلث الجلى المتراكب يقطعها ثلاثة رنوك مركبة من سيف أزرق على أرضية حمراء فى الشطبة العليا، ودواة بيضاء على أرضية من الزجاج الشفاف فى الشطبة الوسطى، وقرنين أو فرعى سروال الفتوه أبيضين على أرضية خضراء بينهما كأس أحمر فى الشطبة السفلى، وهذا الرنك خاص بالأمير قانى باى الجركسى.

وأسفل هذا الشريط العريض شريط ثان أضيق يشتمل على كتابة بخط ثلث سميك نسبياً.

ويحيط بالجزء العلوى من بدن المشكاة شريط ثالث به كتابة بالخط الثلث الجلى المتراكب يقطعها ثلاثة مقابض.

أما الجزء الأسفل من البدن فتزخرفه ثلاثة رنوك مثل رنوك الرقبة بينها زخارف نباتية.

ونص الكتابات على المشكاة كما يلى:

الشريط العلوى حول الرقبة: ﴿ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِۦ﴾ الشريط السفلى حول البدن: ﴿كَمِشْكَوٰةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ ٱلْمِصْبَاحُ فِى زُجَاجَةٍ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ﴾.

الشريط الأوسط حول أسفل الرقبة: «مما عمل برسم المقر الأشرف العالى السيفى المولوى قانى باى نضام (نظام) الملك».

ويبدو أن قانى باى كان نائباً عن السلطنة أو أتابك. وفى سنة ٨٤١هـ أسند الأشرف إلى جقمق وصيته وفوض أمر ولده يوسف إلى قانى باى ولقبه نظام الملك وتوفى فى نفس السنة.

### مشكاة من الزجاج المذهب والمموه بالمينا (متحف الفن الإسلامى بالقاهرة) (سجل رقم ٢٨٨).

وينسب نحو عشرين مشكاة إلى السلطان حسن بن الناصر محمد منهم تسع عشرة مشكاة كانت موجودة بمسجده المشهور بالقرب من قلعة صلاح الدين بالقاهرة.

والمشكاة الموضحة فى الصورة (لوحة 1180) ارتفاعها ٥ر٣٥سم وقطر فوهتها ٢ر٢٦سم وعثر عليها بجامع السلطان حسن الذى تم بناؤه فيما بين سنتى ١٣٥٦ و١٣٦٢م.

وحول فوهتها كتبت آية النور بالخط الثلث الجلى على أرضية ذهبية يزخرفها لفائف نباتية بيضاء ويتخللها شعارات السلطان حسن التى تتألف من دوائر بوسطها شريط يشتمل على عبارة دعائية نصها: «عز لمولانا السلطان الملك» وحول البدن ستة مقابض مضافة تعلق منها المشكاة ويحف بكل مقبض شكل شبه بيضاوى وتتميز هذه المشكاة بالزخارف النباتية المميزة بين المقابض التى تمثل رسم شجيرات محورة تحمل أفرعها زهرة اللوتس وبراعمها وأزهاراً أخرى محورة.

أمّا قاعدة المشكاة فيزخرفها ثلاث شعارات تشبه شعارات الفوهة وتتميز هذه المشكاة بصفة خاصة بوجود لون بنفسجى بالإضافة إلى الألوان الخضراء والزرقاء والصفراء والحمراء والبيضاء المعتادة على المشكاوات المملوكية وكذلك بالزخارف النباتية المميزة بين المقابض.

وثبت من التحليل الكيميائى لألوان المينا المستخدمة من زخرفة المشكاوات أن طلاء المينا نصف الشفاف يتكون من ذائب الرصاص وأنه بإضافة بعض أكاسيد معدنية إليه يحصل على ألوان مختلفة فيحصل على المينا الخضراء بإضافة أكسيد النحاس، وعلى المينا الحمراء بإضافة أكسيد الحديد، وعلى المينا البيضاء المعتمة بإضافة أكسيد القصدير، وعلى المينا الصفراء بإضافة حامض الانتيمون وعلى المينا الزرقاء من مسحوق اللازورد مع زجاج عديم اللون.

وكان من المعتقد أن المشكاوات عموماً كانت تصنع خارج مصر غير أنه ثبت بالتحليل العلمى أن زجاج المشكاوات يحتوى على نسبة من الماغنسيوم مثله مثل الزجاج المحقق صناعته فى مصر وذلك على عكس غيره من الزجاج المصنوع برمال غير مصرية التى لا تشتمل على ماغنسيوم على عكس الرمال المصرية مما يؤكد صناعة المشكاوات المملوكية فى مصر.

# تحف إسلامية من البلور الصخرى «الكريستال» من مصر(*)

عندما زار الرحالة ناصرى خسرو مصر فيما بين سنة ٤٣٩ - ٤٤١هـ (١٠٤٦ - ١٠٥٠م) أعجب بتفوق المصريين فى صناعة البلور الصخرى أو الكريستال، وأشاد بما أنتجوه فى مجال هذه الصناعة من تحف جميلة شاهد بعضها فى سوق القناديل بالقرب من جامع عمرو بن العاص.

والحق أن ما ذكره ناصرى خسرو عن تحف البلور الصخرى المصرية فى ذلك العصر وما تمتاز به من دقة الصنعة وجمال المنظر بصدقة ما وصلنا من هذه التحف التى لا تزال تعتبرها متاحف العالم من أثمن كنوزها.

ولقد ثبتت نسبة هذه التحف إلى مصر الفاطمية بصفة خاصة بفضل ما وجد على بعضها من كتابات أثرية تشتمل على أسماء بعض الشخصيات الفاطمية من خلفاء ووزراء.

ولقد كان ازدهار صناعة البلور الصخرى فى العصر الفاطمى نتيجة تطور التقاليد الصناعية فى كثير من أقطار العالم الإسلامى بما فى ذلك مصر نفسها فيما قبل العصر الفاطمى، إذ وصلتنا مجموعة من تحف البلور الصخرى ربما كان بعضها من ايران والعراق ومصر فى القرن الثالث الهجرى (٩م).

ومن هذه التحف البلورية نماذج يرتبط أسلوب صناعتها وطراز زخارفها ارتباطاً وثيقاً بالأسلوب الفنى الذى ظهر فى سامراء، وانتشر منها إلى كثير من أنحاء العالم الإسلامى فى النصف الثانى من القرن الثالث الهجرى «٩م» ولا سيما مصر. وتتألف زخارف هذه التحف من وحدات زخرفية من طراز سامرا والطراز الطولونى، كما أنها قد نفذت على البلور الصخرى بطريقة القطع المائل أو الحفر المشطوف الذى عرف فى الزخارف الجصية والخشبية فى سامرا وانتقل منها إلى مصر فى عصر الطولونيين.

ومن أمثلة هذه التحف قطع من البلور الصخرى تؤلف أجزاء فى شمعدانين من المعدن من صناعة ايطاليا فى القرن السادس عشر بعد الميلاد محفوظين فى كاتدرائية سان مارك بالبندقية. وتشتمل هذه الأجزاء البلورية على زخارف نباتية ذات طابع طولونى بعضها على هيئة قلب وبعضها على هيئة وريقات عنب خماسية الفصوص أو مراوح نخيلية مقسومة. وجميع الزخارف مرسومة بأسلوب القطع المائل أو الحفر

(*) مجلة «منبر الاسلام». السنة ٢٤، العدد ٤، ربيع الآخر ١٣٨٦هـ/ ١٩ يوليو ١٩٦٦م.

المشطوف الذى شاع فى سامرا ولا سيما على الجص والخشب، والذى انتقل منها إلى مصر فى عهد أحمد بن طولون.

وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة مجموعة من التحف البلورية الصغيرة يمكن نسبتها إلى مصر قبل العصر الفاطمى، وتحتوى هذه المجموعة على قنينات صغيرة بعضها ذو عدة أضلاع، وعلى تماثيل لحيوانات وطيور وأسماء، وعلى قطع شطرنج (لوحة 1186).

والبلور الصخرى نوع من الأحجار يشبه الزجاج، ولكنه أشد صلابة من الزجاج، وأكثر جمالاً، وهو يشكل ويزخرف بواسطة القطع ولا تزال مصنوعاته تلفت الأنظار بما تمتاز به من صفاء وشفافة ولألأة.

ويبدو أن العناية بالبلور الصخرى لم تكن ترجع فقط إلى ما يمتاز به من جمال، بل كانت ترجع أيضاً إلى ما كان يعتقد فيه من دلالات رمزية وسحرية: فقد قيل مثلاً أن الملوك كانوا يؤمنون بفائدة الشرب فى الأوانى المصنوعة من البلور الصخرى، وكان بعض الناس يتخذونه تمائم لطرد الأحلام المفزعة، ولأمر ما لا يزال بعض مدعى علم الغيب يستخدمون كوراً من البلور الصخرى فى مزاولة أعمالهم التنبؤية.

وكانت مصر تورد حجر البلور الصخرى فى أول الأمر من بلاد المغرب، ثم اكتشفت أنواع جيدة منه فى اقليم البحر الأحمر. ولقد أشاد ناصرى خسرو بالبلور الصخرى الذى اكتشف فى اقليم البحر الأحمر، وذكر أنه أجمل من البلور الذى كان يستورد من بلاد المغرب. ويبدو أن اكتشاف البلور الصخرى فى اقليم البحر الأحمر كان له أثر كبير فى ازدهار صناعة البلور الصخرى فى مصر فى بداية العصر الفاطمى.

ومما يلفت النظر أن معظم التحف البلورية الفاطمية قد عثر عليها فى كنائس أوروبية مثل كاتدرائية سان مارك فى البندقية وان كثيراً منها قد نقل إلى المتاحف الأوروبية مثل متحف فيينا، ومتحف فيكتوريا والبرت فى لندن، ومتحف اللوفر فى باريس، وقصر بيتى فى فلورنسا.

ومن المرجح أن هذه التحف قد انتقلت إلى أوروبا فى العصور الوسطى. وقد أشار المقريزى عند وصفه للمحنة الكبرى التى حلت بخزائن الخليفة المستنصر الفاطمى فى سنة ١٠٦٢م إلى عدد كبير من الأوانى البلورية التى أخرجت من خزائن الخليفة. ويبدو أن عدداً من هذه التحف البلورية قد انتقل بطرق مختلفة إلى خزائن الكنائس والملوك والعظماء بأوروبا، حيث اعتبرت من أثمن ما يعتز به من تراث فنى. ومما زاد من قيمة هذه التحف أن المسيحيين كانوا يعتبرون البلور رمزاً للنقاء الروحى، كما حرصوا على أن يحفظوا فى الأوانى البلورية بعض تراثهم المقدس من الدم وغيره فضلاً عن أنهم كانوا يجملون بقطع من البلور تحفهم الثمينة المصنوعة من مواد أخرى.

ولقد ساعدنا على نسبة كثير من التحف البلورية إلى مصر الفاطمية العثور على بعض التحف التى تشتمل على كتابات يمكن بفضلها تأريخ هذه التحف(١).

وربما كان أهم هذه التحف ابريق من البلور الصخرى (لوحة 1189) فى كاتدرائية

(١) Lamm, Mittelaltlerliche Gläser und Steinschnittarbeiten aus dem Nahen Osten, II, p.45, fig.21.

سان مارك بمدينة البندقية يمكن أن يوضع فى قمة التحف البلورية من حيث دقة الصنعة وجمال الزخارف. ولهذا الابريق بدن على هيئة الكمثرى يفصله عن الفوهة رقبة قصيرة، وله مقبض يتصل بالرقبة ويهبط باستقامة حيث يتصل بأسفل البدن وفى أعلى المقبض تمثال حيوان له قرون طويلة تمتد راجعة إلى آخر الظهر وتحلى بدن الابريق زخرفة تتألف من رسم أسدين متماثلين متقابلين بينهما رسم نباتى محور ذو جانبين متماثلين، وتتميز هذه الزخارف بأنها تامة البروز، وقطعها ظاهر فى البدن، كما يتميز أسلوب الرسوم بصفة عامة بالتحوير، وإن كانت النسب التشريحية للأسدين قريبة من الواقع.

وترجع أهمية هذا الابريق بصفة خاصة إلى ما يشتمل عليه من كتابة دعائية بالخط الكوفى على هيئة شريط يلف حول أعلى البدن، وتقرأ هذه الكتابة كما يلى: «بركة من الله للإمام العزيز بالله».

ويتضح من هذه الكتابة أن الابريق قد صنع للخليفة الفاطمى العزيز بالله ثانى الخلفاء الفاطميين فى مصر «٢٦٥ ـ ٢٨٦هـ/ ٩٧٥ ـ ٩٩٦م»، ولقد كان عصر ازدهار حضارى فى مصر ذلك أن الدولة الفاطمية فى عهده كانت قد تخطت مرحلة التاسيس ووصلت مرحلة الاستقرار، كما كان لهذا الخليفة من تسامحه وخلقه وحسن اختياره لرجال دولته ما مكنه من تهيئة الجو الملائم للرقى العلمى المادى والصناعى فى عصره.

ولقب «الإمام» الوارد فى هذه الكتابة الدعائية من الألقاب التى كانت تطلق على الخلفاء المسلمين، وقد بدا استخدامه كلقب عام للخلفاء منذ المهدى العباسى وقد ورد أقدم نقش وصلنا يشتمل على هذا اللقب على سكة من بخارى مؤرخة سنة ١٥١هـ وقد صار هذا اللقب يطلق على جميع من كان يتلقب بالخلافة بما فى ذلك الخلفاء الفاطميون ولقد أطلق المعز لدين الله الفاطمى فى سكة ضربت فى مصر سنة ٢٦٤هـ، وعنى الخليفة الحاكم بامر الله فى كتابة أثرية منقوشة على الجص بجامع الحاكم بالقاهرة.

أما لقب العزيز بالله فهو خاص بهذا الخليفة الفاطمى، وكان اسمه «نزاراً» وكنيته «أبا منصور».

هذا وقد ورد لقب خليفة فاطمى آخر على تحفة أخرى من البلور الصخرى: وهى عبارة عن حلقة على هيئة هلال بالمتحف الجرمانى فى مدينة نورمبرج بالمانيا وتشتمل هذه الحلقة على كتابة بالخط الكوفى نصها: «لله الدين كله الظاهر لاعزاز دين الله أمير المؤمنين» وصناعة هذه الحلقة أقل جودة من صناعة الابريق السابق كما ان رسومها أقل بروزاً وأقل دقة.

والخليفة المذكور فى هذه الكتابة هو أبو الحسن على الظاهر بن الحاكم (٤١١ ـ ٤٢٧ هـ/ ١٠٢١ ـ ١٠٣٦م). وقد لقب الظاهر فى هذه الكتابة بامير المؤمنين. وكان هذا اللقب ثانى القاب الخلفاء ظهوراً، وقد جاء بعد لقب «الخليفة» وأول من لقب به عمر بن الخطاب. ومنذ عهد عمر صار «أمير المؤمنين» هو الاسم الرسمى لمن شغل الولاية العامة على المسلمين سواء عند السنة أو الشيعة. وقد غلب استعماله كاسم وظيفة لا كلقب فخرى، ويتضح من وضعه هنا بعد لقب الخاص أنه استخدم فى هذه الكتابة كاسم وظيفة وربما كان أقدم نقش مؤرخ يشتمل على هذا اللقب هو نقش على سد العبار بمنطقة الطائف

مؤرخ سنة ٥٨هـ باسم «عبد الله معاوية أمير المؤمنين» وقد ورد هذا اللقب فى بعض الوثائق الصينية التى ترجع إلى القرن الثانى الهجرى «٨م» بصيغة قريبة من الصيغة العربية ونصها: «هامى - مو - مو - نى» (انظر حطى: تاريخ العرب النسخة الانجليزية ص ٣٤٤)، كما ورد فى بعض الوثائق اليونانية بصيغة أمونوس، ووردت ترجمة حرفية له فى أوراق البردى اليونانية فى ادفو فيما بين سنة ٧٠٣ و٧١٢م (انظر جروهمان: أوراق البردى العربية ص٤ - ٥).

وبالإضافة إلى هاتين التحفتين المؤرختين وصلتنا تحفة أخرى تشتمل على كتابة يمكن الاستعانة بها فى تاريخها: ففى كاتدرائية مدينة فيرمو بايطاليا ابريق تهشمت رقبته وعلى بدنه زخرفة تتألف من طائرين متواجهين بينهما فروع نباتية دقيقة، وفوقها كتابة دعائية نصها: «بركة وسرور بالسيد الملك المنصور».

ومن المرجح أن السيد الملك المنصور المشار إليه فى هذه الكتابة هو أبو الاشبال ضرغام بن عامر بن سوار اللخمى أحد وزراء العاضد آخر خلفاء الفاطميين وكان ينعت بالمنصور (٥٥٨ - ٥٥٩هـ). ومن المعروف أن هذا الوزير دخل فى صراع مرير وتنافس على السلطة مع الوزير شاور كان من نتيجتها قدوم الأيوبيين إلى مصر على رأس جيوش السلطان نور الدين محمود بن زنكى.

ومما تجدر ملاحظته فى هذه الكتابة تلقب المنصب بلقب «الملك» وهو لقب عربى قديم أطلق على كرب ال وتر ملك سبأ فى أقدم نقش عثر عليه فى جنوب بلاد العرب، كما أطلق على امرىء القيس بن عمرو ملك الحيرة فى نقش النمارة سنة ٣٢٨م. وقد ورد فى بعض الآيات القرآنية الكريمة مثل قوله تعالى: ﴿وَكَانَ وَرَآءَهُم مَّلِكٌ يَأْخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْبًا﴾ [سورة الكهف، الآية:٧٩]، وقوله سبحانه: ﴿إِنَّ ٱلْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا۟ قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوٓا۟ أَعِزَّةَ أَهْلِهَآ أَذِلَّةً ۖ وَكَذَٰلِكَ يَفْعَلُونَ﴾ [سورة النمل، الآية:٣٤]. غير أن هذا اللقب لم يعرف بصفة رسمية فى صدر الإسلام ولا فى العصر الأموى، ولم يطلق رسميا إلا منذ دولة بنى سامان وغيرهم من ولاة الشرق الذين كانوا يتمتعون ببعض الاستقلال عن الخلافة العباسية.

ثم صار يطلق على بنى بويه ومن جاء بعدهم من السلاجقة والاتابكة ثم الأيوبيين والمماليك وكان هذا اللقب يطلق على رؤساء الدول من غير الخلفاء. وقد أطلق لقب الملك فى الدولة الفاطمية لأول مرة على رضوان بن ولخشى عندما وزر للخليفة الحافظ لدين الله فى سنة ٥٣٠هـ ثم صار يطلق على من جاء بعده من الوزراء الفاطميين، ومن هنا كان إطلاقه على ضرغام.

أمّا لقب السيد الذى ورد فى هذه الكتابة فكان من الألقاب العامة التى كانت تطلق أيضاً على الوزراء الفاطميين. وفى ضوء هذه الدراسة اللقبية يمكننا أن ننسب هذه التحفة إلى الوزير ضرغام الفاطمى (٥٥٨ - ٥٥٩هـ) ولو أن بعض العلماء قد حاول نسبتها إلى صناعة أوروبا على أساس أسلوب زخارفها.

إذا أضفنا إلى هذه التحف الثلاثة التى استطعنا تاريخها بعض التحف البلورية الأخرى التى يمكن تأريخها بمقارنتها بالقواعد المعدنية الأوروبية المؤرخة التى ربطت بها صار لدينا عدد من التحف البلورية المؤرخة يمكننا فى ضوئها أن نؤرخ بعض التحف

الأخرى عن طريق المقارنة، وبالتالى أن نتصور التطور العام لصناعة البلور الصخرى فى مصر فى العصر الفاطمى وأسلوب زخارفه.

ولقد اتضح بفضل هذه الدراسة أن صناعة البلور الصخرى (لوحة 1186) قد ازدهرت فى مصر فى عصر الطولونيين والاخشيديين، ثم بلغت أوج ازدهارها فى بداية عصر الفاطميين، ولا سيما فى عهد الخليفة العزيز بالله حين صنعت أنواع مختلفة من التحف امتازت زخارفها بالرشاقة والتأنق والوضوح والبروز الشديد والقطع الظاهر، وبعد ذلك أخذت الصناعة فى التدهور تدريجياً فصارت الزخارف تقل دقتها، ويقل بروزها حتى تكاد لا تظهر من الأرضية.

ولقد وصلنا من تحف البلور الصخرى أنواع مختلفة من حيث الوظيفة والشكل والحجم مثل الأباريق والفناجين والصحون والقنينات والكؤوس والعلب وقطع الشطرنج وغير ذلك.

وكانت الأباريق فى معظم الأحيان ذات شكل كمثرى ورقبة قصيرة وقاعدة منخفضة، وذات مقبض واحد وربما مقبضين، وتوجد نماذج من الأباريق (لوحات 1187 - 1189 و1191) فى متحف فيكتوريا والبرت بلندن[١] وفى الارميتاج وفى قصر بيتى[٢].

أما القنينات فكانت تتميز عادة بأنها ذات جسم كروى ورقبة اسطوانية. وفى كنيسة سان مارك بالبندقية قنينة من البلور الصخرى يعتقد بعض المسيحيين[٣] أن بها آثار دماء مقدسة. وفى متحف المتروبوليتان فى نيويورك قنينة على هيئة قلب[٤] ربما كانت تستخدم لحفظ العطور، ويزخرفها حليات نباتية محورة. وبه أيضاً قنينتان أخريان ذواتى هيئة اسطوانية تقريباً تزخرفها رسوم أفرع نباتية محورة وكتابات كوفية.

ومن طرائف التحف التى صنعت من البلور الصخرى قطع شطرنج شكل بعضها على هيئة حيوانات، ويوجد أجمل نماذج هذه القطع فى مجموعة الكونتيس دى بهاج فى باريس.

ومن الملاحظ أن التحف البلورية (لوحات 1186 - 1191) كانت فى كثير من الأحيان تقطع فيها زخارف جميلة من شتى الأنواع الحيوانية والنباتية والهندسية والكتابية.

ومن أهم الوحدات الزخرفية التى شاع استخدامها على التحف البلورية تلك الزخرفة المسماة بشجرة الحياة. ويرجع استخدام هذا الرسم إلى العصر العراقى القديم وبخاصة عصر الامبراطورية الآشورية. وكان هذا الرسم فى العراق القديم يتألف فى الغالب من نخلة ذات شكل مبسط تحيط بها وتشتبك معها زخرفة من أفرع نباتية وأزهار محورة، ويحف بها من الجانبين كائنان خرافيان مجنحان يمسك كل منهما فى اليد اليمنى بشكل مخروطى يقربه إلى النخلة، وفى اليد اليسرى سلة، ويظن بعض العلماء أن هذا الشكل كان يرمز إلى عملية نشر

(١) د. زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، شكل ٧٤٣.
(٢) Lamm, op.cit., II, fig 60.
(٣) Lamm, Ibid., II, fig.69.
(٤) Dimand, A Handbook of Muhammadan Art, 2nd ed., 1947, p.54.

اللقاح على النخلة حتى تثمر ثمرة صالحة للأكل وهو شائع فى العراق، خصوصاً وأن السلة التى كان يحملها الكائن الخرافى لا تزال تستخدم فى الوقت الحاضر فى العراق لنفس الغرض. غير أن البعض الآخر يستبعد هذا الرأى على أساس أن النخيل لا يوجد فى شمال العراق حيث انتشر هذا النوع من الرسوم، كما أنه كثيراً ما يرد فى النحت منظر تقريب المخروط إلى الملك على يد كائن يحمل فى يده الأخرى سلة مشابهة، ومن ثم يميل هذا الفريق من العلماء إلى الاعتقاد بأن النخلة كانت تمثل منبع البركة والخير، وأن الكائنين يرمزان إلى رسل القوة والشفاء ويستمدان الخير من الشجرة لينشره فى البلاد.

ومهما يكن من مغزى هذا الرسم فقد انتقل إلى الفن الفارسى ومنه إلى الفنون الإسلامية حيث شاع استخدامه كوحدة زخرفية بحتة فى الفنون التطبيقية اصطلح على تسميتها بشجرة الحياة.

وقد تعرضت زخرفة شجرة الحياة فى الفنون الإسلامية لبعض التطور والتغيير: إذ استخدمت بأساليب مختلفة فاستبدل مثلاً بالكائنات الخرافية رسوم حيوانية مختلفة فى أوضاع متقابلة، كما كان يستعاض فى بعض الأحيان على النخلة برسم شجرة محورة أو زخرفة نباتية مجردة ذات جانبين متماثلين، وأحياناً كان يكتفى برسم الشجرة فقط، وأحياناً أخرى كان يكتفى برسم حيوانين أو طائرين متماثلين ومتقابلين مع الاستغناء عن الحيوانين فى الحالة الأولى وعن الشجرة فى الحالة الثانية، وربما رسم الحيوانان فى بعض الأحيان غير متماثلين تماماً على جانبى الشجرة.

وقد شاع استخدام هذه الوحدة الزخرفية فى الفنون التطبيقية الفاطمية. وقد استخدمت زخرفة شجرة الحياة على تحف البلور الصخرى الفاطمية بصفة عامة على هيئة حيوانين متماثلين ومتقابلين بينهما زخرفة نباتية محورة متماثلة الجانبين. وربما كانت الحيوانات أسوداً أو وعولاً أو كباشاً أو طيوراً وربما رسمت فى حالة ثبات أو عدو أو طيران أو انقضاض.

وتمثل زخرفة شجرة الحياة العنصر الأساسى على ابريق من البلور الصخرى من مصر فى القرن الخامس الهجرى (١١م) (لوحة 1188) فى متحف فيكتوريا والبرت بلندن ويبلغ ارتفاعه ٢١٫٥ سم. وتتألف الزخرفة هنا من مجموعتين متماثلتين ومتقابلتين على جانبى زخرفة نباتية. وتتكون كل مجموعة من رسم صقر ينقض على غزال ليفترسه. أما الزخرفة النباتية فهى عبارة عن فرع نباتى كبير متموج على هيئة لفائف تنتهى كل منها بوريقات وأنصاف وريقات. وتتميز هذه الزخارف بالوضوح والبروز الكبير عن الأرضية. وينسب هذا الابريق إلى حوالى عصر الخليفة العزيز حين بلغت صناعة البلور الصخرى أوج ازدهارها(١).

وينسب إلى العصر نفسه ابريق آخر فى متحف اللوفر(٢) (لوحة 1191) فى باريس نقل إليه من كاتدرائية سان دنى ويبلغ ارتفاعه ٢١ سم. وتتألف الزخرفة الرئيسية على هذا الابريق أيضاً من شجرة الحياة التى تتمثل

(١) الأطلس شكل ٧٤٣.

(٢) الأطلس شكل ٧٤٤.

هنا على هيئة شجرة محورة متماثلة الجانبين يتفرع منها مراوح نخيلية وأنصاف مراوح نخيلية، ويحف بها من الجانبين رسم ببغاء. ويوجد فوق هذه الرسوم كتابة دعائية بالخط الكوفي. ومن المعتقد أن هذا الابريق قد أهداه روجر الثانى ملك صقلية إلى الكونت تيبولت من شمبانيا، وهذا قدمه هدية إلى الأب سوجر المتوفى سنة ١١٥١م.

وبالإضافة إلى هذه التحف وصلتنا تحف بلورية فاطمية أخرى فيوجد فى قصر بيتى فى فلورنسا ابريق[١] تتألف زخرفته من رسم بجعتين بينهما فرع نباتى متقن[٢] فى متحف الارميتاج ابريق آخر ذو مقبض قائم الزاوية وحول رقبته القصيرة يشتمل على رسم فرع نباتى دائر، وعلى بدنه رسم أربعة أسود كل اثنين منها متواجهان، وفى متحف تاريخ الفنون فى فيينا ابريق ذو يد على هيئة الكمثرى ولكنه ذو فصوص، وله مقبضان جميلان. ويقال ان هذا الابريق كان ضمن جهاز الأميرة الاسبانية ماريا تيريزيا الزوجة الأولى للقيصر ليوبولد الأول التى توفيت فى سنة ١٦٧٢م.

هذا ويبدو أن صناعة البلور الصخرى كان لها أثرها على صناعة الزجاج: إذ صنعت تحف زجاجية على مثال التحف البلورية، واستخدم فى زخرفتها أسلوب القطع على نمط ما كان متبعاً فى زخرفة البلور الصخرى. ومن أبرز نماذج هذه التحف الزجاجية التى صنعت تقليد البلور الصخرى مجموعة من الكؤوس اصطلح الأوروبيون على تسميتها باسم كؤوس القديسة[٣] هدويج (لوحة 1173)[٤]. ويوجد من هذه الكؤوس نحو ثلاث عشرة كاساً موزعة بين المتاحف والمجموعات الفنية الأوروبية مثل المتحف الجرمانى فى نومبرج ومتحف ركس فى أمستردام ومتحف برسلاو ومتحف غوطا وكنوز ديراويجنيس وكنوز كنيسة مندن وكاتدرائية هلبرشتاد بمقاطعة بروسيا وكاتدرائية كراكاو فى بولندة.

وقد نسبت هذه الكؤوس إلى السيدة هدويج الألمانية (توفيت سنة ١٢٤٣م) وكانت تملك كاسين من هذه الكؤوس.

وقد صنعت هذه الكؤوس من زجاج سميك وثقيل، كما زينت بزخارف مقطوعة تشبه زخارف البلور الصخرى الفاطمى وتنتشر على السطح كله، وتتألف هذه الزخارف بصفة رئيسية من رسوم شجرة الحياة ذات المراوح النخيلية والتى يحف بها رسوم أسود أو طيور، كما يشتمل إحدى الكؤوس على رسم هلال ونجوم.

ومن نماذج هذه الكؤوس[٥] كأس فى متحف أمستردام تتألف زخرفته من أسدين مرسومين بأسلوب محور على جانبى زخرفة نباتية.

وقد كان تحديد مكان صناعة هذه الكؤوس مثار بعض الخلاف بين العلماء إذ نسبها البعض إلى بوهيميا، والبعض الآخر إلى اقاليم المانية مختلفة.

(١) Lamm, op.cit., II, fig. 66.
(٢) Lamm, op.cit., II, fig. 67. p.5.
(٣) زكى محمد حسن: فنون الإسلام ٤٩١.
(٤) Ibid, II, fig. 63.
(٥) الأطلس شكل ٧٤١.

غير ان الأرجح نسبة هذه الكؤوس إلى مصر وذلك على أساس التشابه الواضح بين زخارفها وزخارف البلور الصخرى الفاطمى، أضف إلى ذلك أن بمتحف بناكى فى أثينا قنينة زجاجية من مصر الفاطمية عليها زخارف شديدة الشبه لزخارف كؤوس القديسة هدويج، ومن المرجح أن السيدة هدويج قد حصلت على ما كان لديها من هذه الكؤوس عند زيارتها للحج فى الأراضى المقدسة فى فلسطين.

ومن نماذج التحف الزجاجية الأخرى التى صنعت تقليداً للبلور الصخرى محبرة من الزجاج فى متحف[1] برلين تنسب إلى مصر فى القرن السادس الهجرى (١٢م)، وتتألف زخارف هذه المحبرة بصفة أساسية من دوائر متداخلة (لوحة 1174).

هذا ومن المعتقد أن هذا النوع من التحف الزجاجية قد صنع كبديل رخيص للتحف البلورية التى كانت باهظة الثمن.

وبعد فإن هذه النماذج من التحف لتشهد على ما بلغه الفن الإسلامى من تقدم وازدهار.

**ومن التحف البلورية ابريق فاطمى** من مصر بمتحف اللوفر بباريس.

كان هذا الابريق (لوحة 1191) أصلاً فى كاتدرائية سان دنى، ويبلغ ارتفاعه ٢١سم، وتتألف الزخرفة الرئيسية عليه من شجرة الحياة وتتمثل هنا على هيئة شجرة محورة متماثلة الجانبين يتفرع منها مراوح نخيلية وأنصاف مراوح نخيلية، ويحف بها من الجانبين رسم ببغاء، ويوجد فوق الرسم كتابة دعائية بالخط الكوفى، ومن المعتقد أن الابريق كان قد أهداه روجر الثانى ملك صقلية إلى الكونت تيبولت من شمبانيا وهذا قدمه بدوره إلى الأب سوجر المتوفى سنة ١١٥١م.

وترجح نسبة هذا الابريق إلى القرن الخامس الهجرى (١١م).

**وكاس فاطمية** من البلور الصخرى من مصر، بمتحف تاريخ الفنون فى فيينا.

يرجح أن هذه التحفة (لوحة 1187) المضلعة صنعت بمصر فى القرن الخامس الهجرى (١١م). وتتكون من ثلاثة أجزاء: فوهة عريضة أضيق من البدن أسفلها شريط بارز، ثم بدن كمثرى، وقاعدة على هيئة قمع مقلوب، وللكاس مقبضان يكون ضلعاً كل منهما زاوية قائمة.

ويقال ان هذه التحفة كانت ضمن جهاز الأميرة ماريا تيريزا: الزوجة الأولى للقيصر ليوبولد الأول، وقد توفيت سنة ١٦٧٣م.

(١) الاطلس شكل ٧٤٠.

# دراسات في الخشب والعاج(*)

ارتقت فنون التجارة المختلفة فى العالم الإسلامى بحيث احتلت مكانة مرموقة بين سائر الفنون التطبيقية، واستغلت هذه الفنون فى صناعة كافة المنتجات الخشبية (لوحات 1192 - 1240) سواء ما كان منها ثابتاً مثل الأسقف والأبواب (لوحة 1198) والنوافذ والمشربيات (لوحات 1224 - 1226) أو منقولاً مثل المنابر (لوحة 211) والمحاريب (لوحات 1205 - 1207) والكراسى (لوحات 1221 - 1222) والصناديق والأرحال (لوحات 1217 - 1220) والتوابيت (لوحات 1208 - 1212).

واستخدم الصناع المسلمون فى عمل المنتجات الخشبية وزخرفتها طرقاً وأساليب كثيرة أضفت عليها طابعاً فنياً متميزاً. ومن هذه الأساليب الحفر، وقد تنوعت طرقه: فمنها الحفر العميق الذى ورثه المسلمون عن الفن الهلينستى، وظل مستخدماً فى العصر الأموى وبداية العصر العباسى وقد استخدم فى العصر الأيوبى وعصر المماليك فى الزخرفة بمستويات مختلفة. كما ابتكر المسلمون نوعاً من الحفر هو الحفر المائل أو المشطوف (لوحة 1197) الذى ظهر بصفة خاصة فى الأخشاب التى تنسب إلى طراز سامرا والعصر الطولونى(١).

ومن أساليب الصناعة والزخرفة الخشبية أيضاً طريقة التجميع أو التعشيق (لوحات 1206 - 1207): وهى عبارة عن صناعة الأداة الخشبية من قطع صغيرة أو حشوات من الخشب ذات أشكال هندسية تجمع معاً وتعشق داخل إطارات (أو سدايب) بحيث تؤلف أشكالاً هندسية منتظمة أبرزها ما يعرف باسم الأطباق النجمية (لوحة 1210) وهى زخرفة إسلامية صرفة كما سبق أن قدمنا، ومن المعتقد أن طريقة التعشيق بالحشوات الخشبية ابتكار إسلامى دفع إليه من جهة ندرة الأخشاب فى بعض الأقطار مما يضطر الصانع إلى الافادة من القطع الصغيرة، كما أن التفاوت الكبير فى الجو بين الحرارة والبرودة يؤدى إلى تمدد الألواح الخشبية أحياناً وانكماشها أحياناً أخرى مما يترتب عليه تقوسها وتشوهها، وقد أمكن تفادى ذلك باستعمال حشوات خشبية

(*) بحث بندوة عن فنون الخشب والعاج بكلية الفنون التطبيقية - ١٩٦٣.

(١) الدكتور فريد شافعى: الأخشاب المزخرفة فى الطراز الأموى (مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة)، مميزات الأخشاب المزخرفة فى الطرازين الطولونى والفاطمى «مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة» - المجلد ١٦ - الجزء الأول ١٩٥٤.

صغيرة، وترك فراغ يسمح بالتمدد[(١)].

ومن الطرق التى استخدمت فى زخرفة الأخشاب أيضاً التطعيم ويتمثل فى حشو الخشب بمادة أثمن كالعاج أو الصدف أو بنوع أثمن من الخشب. وقد حقق الصناع المسلمون فى هذا الأسلوب نتائج باهرة. ويتصل بهذه الطريقة أسلوب آخر هو الترصيع: وهو تجميع قطع من العاج أو الصدف أو غير ذلك بأشكال زخرفية ولصقها على أرضية خشبية (لوحة 1195).

وأبدع الصناع المسلمون طريقة أخرى فى صناعة الخشب: هى طريقة الخرط التى استخدموها بصفة خاصة فى عمل المشربيات أو الشبكيات، وكانت بعض فتحات المشربيات تملأ أحياناً بقطع من الخشب بحيث تؤلف صوراً أو كتابات، وبلغ هذا الأسلوب مستوى عالياً من الاتقان والذوق فى عصر المماليك والعصر العثمانى (لوحات 1224 ـ 1226).

وظهر فى العصر الصفوى فى ايران طريقة جديدة فى زخرفة الخشب وذلك بواسطة الدهان باللاكيه ورسم الصور الملونة، واستخدمت هذه الطريقة بصفة خاصة فى زخرفة الأبواب والسواتر.

ونظراً إلى تعدد طرق صناعة النجارة تفرعت هذه الصناعة إلى عدد من التخصصات: فعرف المطعم والمرصع أو الرصاع وصانع الزرنشان والصدفجى والخراط والايمجى والنقاش والحفار والدهان. ووصلنا كثير من أسماء النجارين المسلمين عن طريق المصادر الأدبية والكتابات الأثرية ولا سيما بوصفها توقيعات على انتاجهم.

وعنى المسلمون بالصناعات الخشبية سواء لتزويد العمائر بما يلزمها من الأبواب والنوافذ، أو لتأثيثها بالتحف الخشبية من كراسى وصناديق وغيرها.

ومن التحف الأثرية ذات القيمة التاريخية باب (لوحة 1198) ذو مصراعين يحمل اسم الحاكم بأمر الله كان بالجامع الأزهر بالقاهرة[(٢)] وهو من خشب شوح تركى ويبلغ طوله ٣٢٥سم وعرضه ٢٠٠سم ويشتمل كل من مصراعى الباب على سبع حشوات مستطيلة ويزخرف الحشوتين العلويتين سطران من الكتابة بالخط الكوفى المزهر الذى شاع استخدامه عند الفاطميين والقرامطة حتى سمى أحياناً باسم الخط القرمطى. أما باقى الحشوات فبها زخارف نباتية محفورة حفراً عميقاً تمتاز بالتحوير والجمع بين مهارة الصنعة والذوق الفنى.

ومن نماذج التحف الخشبية المنقولة كراسى المصاحف أو الارحال (لوحات 1217 ـ 1220)، وترجع عناية المسلمين بها إلى ارتباطها الوثيق بالمصحف الشريف وقراءته، وكان المسلمون يتقربون بها إلى الله: فيأمرون بصناعتها ويوقفونها على المؤسسات الدينية المختلفة من مساجد ومدارس وغيرها.

وأتقن النجارون المسلمون صناعة الارحال حتى وصلوا بها حد الاتقان وافتخروا بإثبات توقيعاتهم عليها، ويتضح ذلك فى رحل عليه توقيع صانعه ونصه: (عمل عبد الواحد بن سليمان النجار) وهذا الرحل من آسيا الصغرى

(١) الدكتور محمد عبد العزيز مرزوق: الفن الإسلامى: تاريخه وخصائصه ص ١٤٦ ـ ١٤٩.
(٢) نقل إلى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم السجل ٥٥١).

ومحفوظ فى متحف برلين[١] (لوحة 1218).

ويظهر توقيع نجار آخر على رحل من ايران محفوظ بمتحف المتروبوليتان فى نيويورك ونصه: «حسن بن سليمان الأصفهانى» بالإضافة إلى تاريخ الصناعة وهو «ذو الحجة سنة ٧٦١هـ» «نوفمبر ١٣٦٠م» (لوحة 1219).

ويزخرف أسفل الرحل من الخارج حليات على هيئة عقدين متداخلين: أحدهما مدبب، والآخر متعدد القصوص، وفى حين يضم العقد الداخلى رسم شجرة سرو تخرج من زهرية، تتوج العقد الخارجى مروحة نخيلية.

ويتميز أسلوب صناعة الكرسى بأن زخارفه تتمثل فى عدة مستويات كما أن بعضها قد تم بواسطة التفريغ، والبعض الآخر عن طريق اللصق[٢].

ويمثل هذا الكرسى بحق المستوى الممتاز الذى بلغته الصناعات الخشبية فى العالم الإسلامى.

وتتصل الصناعات الخشبية بحرف العاج اتصالاً وثيقاً.

واستخدم العاج فى زخرفة التحف الخشبية من حيث التطعيم والترصيع كما استخدم أيضاً بوصفه مادة مستقلة فى صناعة بعض التحف، واستعمل فى زخرفته أسلوب الحفر، ووصلتنا تحف من العاج المحفور ترجع إلى العصور المختلفة وبخاصة العصر الأموى والعباسى والفاطمى ومن الأندلس وصقلية، كما عرف أيضاً زخرفة العاج عن طريق التلوين فى صقلية.

وتحتفظ المتاحف بمجموعة من الصناديق أو العلب الصغيرة المصنوعة من العاج كانت تستعمل لحفظ الحلى والمجوهرات، ويرجع أهم هذه العلب إلى أواخر العصر الأموى فى الأندلس وعصر ملوك الطوائف: أى إلى النصف الثانى من القرن الرابع الهجرى وإلى القرن الخامس (١٠ و١١م) (لوحات 1248 _ 1253).

وتشهد صناعة هذه العلب وزخارفها بما حققه الصانع العربى فى الأندلس من تقدم فى صناعة العاج، وبما بلغه من رقى فى الذوق الفنى.

وتتألف زخارف هذه العلب بصفة عامة من رسوم محفورة تمثل مناظر صيد ومجالس طرب داخل مناطق مفصصة، أما باقى أجزاء سطح العلبة فيزينها زخارف نباتية أنيقة يتخللها أحياناً صور طيور وحيوانات وآدميين وتحمل بعض هذه العلب كتابات أثرية تذكارية تلف عادة حول أسفل الغطاء، وتبدأ دائماً بأدعية ثم تذكر اسم صاحب العلبة وأحياناً اسم السيدة التى صنعت لأجلها، وكذلك المشرف على صناعتها، ومكان الصناعة وتاريخها واسم الصانع.

ومن أقدم هذه العلب علبة (لوحة 1248) أمر بعملها الحكم المستنصر بالله للسيدة أم عبد الرحمن على يد درى الصغير سنة ٣٥٣هـ (٩٦٤م)[٣].

وفى متحف مدريد علبة (لوحة 1250) عليها دعاء «لاحب ولادة» عملها خلف بمدينة

---

(١) Kühnel, Islamische Schriftkunst, p.34.

(٢) ديماند: الفنون الإسلامية _ ترجمة أحمد عيسى، ص ١٣٦ _ ١٣٧ شكل ٦٦.

(٣) E. Combe, J. Sauvaget et G. Wiet, Répertoire Chonologique d'Epigraphie Arabe, IV, p.175, No. 1546.

الزهراء سنة ٣٥٥هـ[(١)] (٩٦٦م)، وولادة هذه هى أم هشام الثانى ابن الحكم الثانى.

ووصلنا أيضاً علبة (لوحة 1253) عليها اسم المغيرة بن عبد الرحمٰن الناصر وتاريخ ٣٥٧هـ (٩٦٨م)[(٢)]، وأخرى عليها اسم الحاجب سيف الدولة عبد الملك بن المنصور عملت على يد الفتى نمير بن محمد العامرى سنة ٣٩٥هـ (١٠٠٥م) من عمل عبيدة وخير[(٣)] (لوحة 1255).

ومن التحف العاجية التى وصلتنا أيضاً صندوق يرجع إلى عصر ملوك الطوائف عمل بمدينة قونكة بأمر الحاجب حسام الدولة أبى محمد إسماعيل ابن أمير طليطلة المأمون فى سنة ٤٤١هـ (١٠٥٠م) من عمل عبد الرحمٰن بن زيان[(٤)].

وفى متحف برلين صندوق من العاج ينسب إلى صقلية فى القرن السادس الهجرى (١٢م).

وبالإضافة إلى علب المجوهرات عرف نوع آخر من التحف العاجية هو أبواق الصيد (لوحة 1267) وهى على هيئة قرون قليلة التقوس.

(١) Ibid., IV, p.175.
(٢) G. Migeon, Manuel d'Art Musulman, I, pp. 345-349.
(٣) E. Combe, J. Sauvaget et G. Wiet, op. cit., VI, p.188, No. 2347.
(٤) Ibid, VII, 87, No. 2540.

# كرسي المصحف (*)

يختلف الفن الإسلامى فى هدفه عن الفنون التى تنسب إلى الأديان الأخرى كالفنون المسيحية والفنون البوذية: ذلك أن الفن الإسلامى ـ على عكس هذه الفنون ـ لم يهدف إلى تجسيد المعتقدات، ولم يستخدم الصور أو التماثيل لشرح العقيدة أو للتعبير عن القصص الدينية.

ومع هذا فقد ارتبطت الفنون التى ظهرت فى المجتمعات الإسلامية ارتباطاً وثيقاً بالدين: إذ بذل الفنانون المسلمون جهدهم فى خدمة المؤسسات الدينية من مساجد ومدارس وخانقاوات. كما عنوا بصناعة الأثاثات والأدوات الدينية وذلك تعبيراً عن حبهم للإسلام وتقديرهم له، كما أقبلت طوائف الشعب من جهة أخرى على اقتناء الأدوات والأثاثات ذات الصلة بالدين وطقوسه. وحرصت على أن تكون هذه الأدوات على مستوى رفيع من جودة الصناعة وجمال الزخرفة حتى تتناسب مع جلال وظيفتها.

وهكذا نجد أنه فى ظل الإسلام وفى خدمته ارتقت الصناعات والزخارف، واكتسب الصناع والفنانون المسلمون خبرات عالية، وأحرزوا تقدماً كبيراً فى المجالين التطبيقى والفنى. وليس أدل على ذلك من التحف الإسلامية الجميلة التى خلفها لنا هؤلاء الصناع المبدعون فى جميع مجالات الفنون التطبيقية: من نسيج وزجاج ومعادن وأخشاب وغيرها، ولا تزال الأدوات والأثاثات الإسلامية تسترعى النظر وتخلب اللب بجمالها وحسنها، وإن الزائر إلى أى متحف إسلامى ليبهر بما يشاهده من تحف إسلامية جميلة كالمشكاوات والكراسى والمناضد وجلود الكتب وغير ذلك من الأدوات التى صنعها هؤلاء الفنانون العظماء.

ومن التحف التى ارتبطت بالإسلام وبلغت فى ظله درجة عالية من الجودة والتجميل كراسى المصاحف التى كانت تصنع لتحمل المصحف مفتوحاً حتى تتسنى القراءة فيه.

وقد وصلتنا من كراسى المصاحف مجموعة من النماذج الجميلة تنسب إلى مختلف أقطار العالم الإسلامى (لوحات 1217 ـ 1220).

وترجع العناية بكراسى المصاحف إلى ارتباطها الوثيق بالمصحف الشريف وقراءته.

وكانت كراسى المصاحف مما يتقرب به المسلمون إلى الله: إذ كانوا يأمرون بصناعتها ويوقفونها على المؤسسات الدينية المختلفة

(*) مجلة «منبر الاسلام». السنة ٢٥، العدد ٦، جمادى الآخر ١٣٨٧ هـ/ سبتمبر ١٩٦٧م.

من مساجد ومدارس وأضرحة وغيرها.

وفى متحف قونيه كرسى مصحف عليه كتابة أثرية بالنسخ السلجوقى تتضمن وقفية بتاريخ سنة ٦٧٨هـ ( ١٢٩٧م) جاء فيها: «وقف هذا الرحل على التربة المطهرة سلطان العارفين جلال الحق والدين قدس الله سره عبده جمال الدين الخادم الصاحبى...».

ومن الملاحظ انه قد أطلق فى هذه الكتابة لفظة «الرحل» على كرسى المصحف. ومن المحتمل أن كرسى المصحف سمى «بالرحل» تشبيهاً بأعواد رحل البعير.

وبمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة لوح خشب من كرسى مصحف كان بجامع الأزهر عليه كتابة أثرية تتضمن وقفية بتاريخ سنة ٨٥٨هـ ( ١٤٥٤م) جاء فيها: «أوقف هذا المصحف المبارك الجناب العالى صرود السيفى جرباش وأوقف له قيراطاً بمنية الكبرى على يد الجناب البدرى لؤلؤ مقدم المماليك».

ويتضح من هذه الكتابة أن صرود السيفى جرباش هو الذى أوقف المصحف، وقد تم ذلك بإشراف شخص آخر هو بدر الدين لؤلؤ مقدم المماليك. ومقدم المماليك هو رئيس مماليك الأمير وكان يختار من الخدام الخصيان، وكانت مهمته أن يشرف على المماليك، ويدبر امورهم، ويتولى توزيع الصدقات والكساوى عليهم. وكان السلطان مقدم مماليك كان يطلق عليه اسم مقدم المماليك السلطانية تمييزاً له عن مقدمى مماليك الأمراء.

ومما يسترعى الانتباه فى هذه الكتابة ورود كلمة «المصحف» إشارة إلى كرسى المصحف والمصحف فى اللغة هو الشيء الذى تجمع فيه الصحف ومن ثم فمن الجائز أن يسمى كرسى المصحف مصحفاً. وربما كان الشيء الذى أوقف هنا هو المصحف وحامله ولذلك أطلق عليهما معاً اسم المصحف.

هذا وقد وصلنا كرسى مصحف آخر (لوحة 1220) صنع بأمر السلطان الغورى أحد سلاطين المماليك البرجية بمصر. ويشتمل هذا الكرسى على كتابة أثرية نصها: «بسم الله الرحمٰن الرحيم نصر من الله وفتح قريب مما عمل برسم مولانا المقام الملك الطاهر أبى سعيد قانصوه أخذ الله تعالى بيده عام أحد عشر وتسعمائة».

وقد أطلق على السلطان الغورى فى هذه الكتابة التذكارية لقب «المقام». والمقام فى اللغة هو اسم لموضع القيام، وقد استعير للإشارة إلى صاحب المكان تعظيماً له عن التفوه باسمه، وقد صار أرفع الألقاب فى عصر المماليك إذ كان يستعمل للسلطان، واستمر محتفظاً بقيمته الرفيعة حتى نهاية عصر المماليك.

وقد افتن النجارون المسلمون فى صناعة كراسى المصاحف حتى وصلوا بها حد الاتقان والابداع. وتتضح دقة الصناعة فى كرسى مصحف نقل من مسجد علاء الدين فى قونيه (لوحة 1217) إلى متحف اسطنبول عليه كتابة أثرية بخط النسخ تتضمن دعاء السلطان كيكالوس بن كيخسرو أحد السلاطين السلاجقة بآسيا الصغرى فى القرن السابع الهجرى ( ١٣م) نصه: «عز لمولانا السلطان الأعظم ظل الله فى العالم مالك رقاب الأمم سيد سلاطين العالم مولى ملوك العرب والعجم عز الدنيا والدين سلطان الإسلام والمسلمين أبو الفتح كيكالوس بن كيخسرو برهان أمير المؤمنين اللهم أيده بجنود الملائكة المقربين كما أيدت محمد خاتم النبيين».

وتشتمل هذه الكتابة ـ كما هو واضح ـ على مجموعة من الألقاب الفخرية ذات الأهمية التاريخية، كما أن أسلوبها النسخى

يمثل مرحلة مهمة فى تطور خط النسخ السلجوقى.

ويبلغ ارتفاع هذا الكرسى ٦٧ سم وعرضه ٢٩سم، وتتجلى دقة صناعته فى أنه عبارة عن لوحين متداخلين مصنوعين من قطعة واحدة من الخشب، كما أنه مزخرف بواسطة الحفر والتخريم بزخارف فى وضعية تقابل. وتتألف الزخارف من لفائف من أوراق نباتية محورة ذات فصين يتداخل بعضها فى بعض. ومما يسترعى النظر فى هذه الأوراق النباتية المحورة أن طرف كل منها يلتف حول نفسه على هيئة قرص صغير مستدير.

ويتضح اعتزاز النجار بفنه فى كرسى مصحف آخر (لوحة 1218) يحمل توقيع صانعه ونصه: «عمل عبد الواحد بن سليمان النجار» وهذا الكرسى من آسيا الصغرى أيضاً ومحفوظ فى متحف برلين.

ويبدو من زخارف هذا الكرسى وأسلوب كتابته أنها أكثر تطوراً من مثيلاتها فى الكرسى السابق ومن ثم فإنه يرجع إلى عصر أحدث.

وتتضمن الكتابة على هذا الكرسى بعض الآيات القرآنية مكتوبة بالخط الثلث وتمتد حول المربع العلوى من جانبى الكرسى وتقرأ: ﴿بسم الله الرحمن الرحيم. ٱللَّهُ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ٱلْحَيُّ ٱلْقَيُّومُ لَا تَأْخُذُهُۥ سِنَةٌ وَلَا نَوْمٌ لَّهُۥ مَا فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَا فِى ٱلْأَرْضِ مَن ذَا ٱلَّذِى يَشْفَعُ عِندَهُۥٓ إِلَّا بِإِذْنِهِۦ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلَا يُحِيطُونَ بِشَىْءٍ مِّنْ عِلْمِهِۦٓ إِلَّا بِمَا شَآءَ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ وَلَا يَـُٔودُهُۥ حِفْظُهُمَا وَهُوَ ٱلْعَلِىُّ ٱلْعَظِيمُ﴾ [سورة البقرة، الآية:٢٥٥].

كما يوجد فى داخل المربع كتابة بالخط الكوفى المورق والمضفر على أرضية من الزخارف النباتية وتقرأ: «الله».

ويظهر توقيع نجار آخر على كرسى مصحف من إيران محفوظ فى متحف المتروبوليتان فى نيويورك ونصه: «حسن بن سليمان الأصفهانى» بالإضافة إلى تاريخ صناعة الكرسى وهو «ذو الحجة سنة ٧٦١هـ (نوفمبر ١٣٦٠م) (لوحة 1219).

وفضلاً عن ذلك يشتمل الكرسى على كتابة محفورة على هامش الجانبين العلويين من الداخل تتضمن أسماء الأئمة الاثنى عشر. أما من الخارج فيوجد لفظ الجلالة «الله» مكرراً أربع مرات فى الجوانب الأربعة وقد تداخلت أطراف الألفات. وتقوم هذه الكتابة البارزة على أرضية من الزخارف النباتية.

ويزخرف الجزءين السفليين من الكرسى من الخارج حليات على هيئة عقدين متداخلين: الداخلى منهما مدبب، والخارجى متعدد الفصوص، ويحصر العقدان بينهما فى أعلى كتابة، وفى أسفل زخرفة من لفائف نباتية، ويوجد حول العقد الخارجى زخارف تتألف من أزهار وأوراق نباتية قريبة من الطبيعة تشبه الزخارف النباتية فى الشرق الأقصى. وفى حين يضم العقد الداخلى رسم شجرة سرو تخرج من زهرية يتوج العقد الخارجى مروحة نخيلية.

ويتميز أسلوب صناعة هذا الكرسى بأن زخارفه تتمثل فى عدة مستويات، كما أن بعضها قد تم بواسطة التفريغ، والبعض الآخر عن طريق اللصق.

وبعد فإن هذا الكرسى يمثل بحق المستوى الممتاز الذى بلغته صناعة كراسى المصاحف فى الفن الإسلامى.

# باب الحاكم بأمر الله(*)

إذا ذكر اسم الخليفة الفاطمى الحاكم بأمر الله فإن أول ما يتبادر إلى أذهان بعض الناس بصدده هو ما أشيع عنه من إصداره لبعض القوانين الشاذة، ومن تقلبه فى معاملة بعض الطوائف والأفراد من حاشيته وأقاربه ورجال دولته.

وقد يكون من الانصاف أن توجه الأنظار إلى أن كثيراً من تصرفات الحاكم قد شوهت بقصد النيل من هذا الخليفة الذى أثبت سياسته أنه كان خصماً قوياً للعباسيين خاصة ومذهبهم عامة. كما لا يخفى أن بعض قوانينه التى تبدو شاذة قد اقتضتها ضرورات اجتماعية واقتصادية، ولذا كان من اللازم أن نمحص ما ورد من أخبار الحاكم ومناقشتها قبل الحكم عليه وإدانته.

والحق أنه على قدر ما نال الحاكم من ذم وتشهير عند خصومه ومعارضيه نجده قد حظى بالسمعة الحسنة والتمجيد عند شيعته حتى لقد بالغ بعض المنحرفين منهم فألهوه.

ومهما يكن من شيء فقد كان للحاكم اعمال عالمية فى مجال العلوم والتعبير: ففى سنة ٣٩٥هـ/ ١٠٠٥م أنشأ دار الحكمة، والحق بها مكتبة ضخمة سميت دار العلم وكان القارىء يحصل بها على ما يلزمه من الورق والمداد والأقلام دون مقابل.

ويبرز نشاط الحاكم فى ميدان آخر هو ميدان الدين وعمارة المؤسسات الدينية. ومن ذلك مثلاً أنه أمر فى سنة ٣٩٢هـ/ ٩٠٥م بتكملة بناء الجامع الضخم الذى كان قد بدأه أبوه العزيز بالله عند باب الفتوح بالقاهرة، والذى صار يعرف باسم جامع الحاكم. وقد تم بناؤه فى سنة ٤٠٣هـ/ ١٠١٢م. ويحدثنا المؤرخون أن الحاكم أمر بان تعلق الستور على جميع أبوابه، وزوده بالقناديل وحبس عليه الأوقاف (لوحة 134).

وعلى الرغم مما انتاب هذا المسجد من نكبات وتخريب فإنه لا يزال ماثلاً يشهد بضخامته ومئذنتيه الجميلتين وبعض زخارفه الجصية على أن الحاكم لم يبخل فى سبيل بنائه بمال أو مجهود.

ولم تقف أعمال الحاكم عند حد هذا الجامع، بل انه فى مساجد أخرى مثل جامع راشدة وجامع المقس.

وامتدت أعمال الحاكم التعميرية إلى الجامع الأزهر، وكان قد وضع أساسه فى سنة ٣٥٩هـ/ ٩٧٠م على يد جوهر عند

(*) مجلة «منبر الإسلام»، السنة ٢٢، العدد ١، المحرم ١٣٨٤ هـ/ يونيه ١٩٦٤م.

وضعه أساس القاهرة ليكون المسجد الجامع لها. وقد حظى الأزهر منذ إنشائه برعاية ولاة مصر، ففى عهد المعز زين الجامع ومآذنه وصار يضاء فى المواسم والأعياد الدينية بالأنوار الساطعة حتى قيل أن المعز أمر ببناء منظرة فى قصره ليشاهد منها زينات هذا الجامع، ومن ثم سميت بمنظرة الجامع الأزهر (لوحات 125 - 130).

وعلى الرغم من أن الجامع الأزهر قد بدأ كمسجد لإقامة الشعائر الدينية وكمركز للدعوة الفاطمية فإنه لم يلبث أن أصبح أيضاً فى عهد العزيز جامعة علمية يقدم لطلابها من مصريين وغير مصريين ما يلزمهم من مأكل ومسكن بالمجان.

وخص الحاكم بأمر الله الأزهر بعنايته ورعايته. وقد وصلتنا نسخة أول وقفية معروفة فى تاريخ الأزهر، وهى باسم هذا الخليفة وترجع إلى سنة ٤٠٠هـ/ ١٠٠٩م. ويتضح من هذه الوقفية كيف أن الحاكم بأمر الله قد عنى عناية فائقة بالمسجد، وحرص على أن يوفر له ولمن يؤمه من المصلين والعلماء الرعاية اللازمة: فمثلاً خصص المرتبات والأرزاق للخطيب والأئمة والقومة والمؤذنين والخدم والصناع وغيرهم ممن يقومون بالعمل فيه، وحرص على أن يزوده باستمرار بما يلزمه من الفرش والأدوات ووسائل الصيانة والإضاءة والوضوء دون أن يغفل شيئاً مهما كبر أو صغر.

وبالإضافة إلى هذه الوقفية عنى الحاكم بعمارة الأزهر فأمر بإصلاحه وزاد رواقين فى صحنه.

وقد ذكر بعض المؤرخين أن الحاكم أهدى الأزهر فى سنة ٤٠٣هـ/ ١٠١٣م شمعداناً كبيراً تكلف نحو مائة ألف دينار. وكان هذا الشمعدان من الضخامة بحيث لم يتمكن العمال من ادخاله إلا بعد توسيع أحد أبواب الجامع، وبطبيعة الحال تكفل الحاكم بعمل باب جديد آخر.

وربما كان هذا الباب الجديد هو الباب الأثرى الذى يحمل اسم الحاكم بأمر الله والذى نقلته مصلحة الآثار من الأزهر إلى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (سجل رقم ٥٥١) وهو من خشب شوح تركى ويبلغ طوله ٢٢٥سم وعرضه ٢٠٠سم (لوحة 1198).

ويعتبر هذا الباب أثراً مادياً فيما يشهد بما عليه من كتابة أثرية وزخارف جميلة بعناية الحاكم بالأزهر وحرصه على إصلاحه وتعميره.

ويتألف الباب من مصراعين يشتمل كل منهما على سبع حشوات مستطيلة بعضها افقى والآخر عمودى.

ويزخرف الحشوتين العلوتين سطران من الكتابة. ومن الواضح أن هاتين الحشوتين قد تغير وضعهما عند إعادة تركيبهما، فحلت كل منهما محل الأخرى، ولذا كان من الضرورى ليستقيم الكلام أن يبدأ بقراءة السطر الأعلى من الحشوة اليسرى، ثم السطر الأعلى من الحشوة اليمنى، ثم السطر الأسفل من الحشوة اليسرى، وأخيراً السطر الأسفل من الحشوة اليمنى، وعلى ذلك تقرأ الكتابة كما يلى:

مولانا أمير المؤمنين
الإمام الحاكم بأمر الله
صلوات الله عليه وعلى
آبائه الطاهرين وأبنائه

والخط هنا كوفى مزهر من النوع الذى شاع استعماله عند الفاطميين والقرامطة حتى سمى أحياناً بالخط القرمطى نسبة إلى القرامطة. ويبدو أن مصر كان لها الدور الأكبر فى نشأة هذا النوع من الخط وتطوره.

وللكتابة أهمية خاصة لما تتضمنه من ألقاب وأدعية. وتبدأ الكتابة بلفظة «مولانا» وهى لقب استعمل للخلفاء العباسيين، وذاع استعماله للخلفاء الفاطميين، وهو من المولى بمعنى السيد.

وثانى الألقاب هو «أمير المؤمنين»، وهو من الألقاب المركبة على لقب «أمير»، وهو ثانى ألقاب الخلفاء ظهوراً بعد لقب «خليفة». وأول من لقب به عمر بن الخطاب. واستعمال اللقب على لفظتى: «أمير» و«المؤمنين» يعطيه صفة دينية إلى جانب صفته السياسية والحربية، وهو بذلك يصور مهمة الخلافة الإسلامية تصويراً صادقاً. وقد صار هذا اللقب منذ عهد عمر رضى الله عنه من ألقاب الخلفاء العامة، وصار يطلق على الخلفاء فى جميع أنحاء العالم الإسلامى سواء أكانوا سنيين أم شيعة.

وآخر الألقاب العامة فى الكتابة هو «الإمام»، ومعناه اللغوى القدوة. وقد ورد بهذا المعنى فى القرآن الكريم: ﴿۞ وَإِذِ ٱبْتَلَىٰٓ إِبْرَٰهِـۧمَ رَبُّهُۥ بِكَلِمَـٰتٍ فَأَتَمَّهُنَّ ۖ قَالَ إِنِّى جَاعِلُكَ لِلنَّاسِ إِمَامًا ۖ قَالَ وَمِن ذُرِّيَّتِى ۖ قَالَ لَا يَنَالُ عَهْدِى ٱلظَّـٰلِمِينَ﴾ [سورة البقرة، الآية: ٢٤]، ﴿وَٱلَّذِينَ يَقُولُونَ رَبَّنَا هَبْ لَنَا مِنْ أَزْوَٰجِنَا وَذُرِّيَّـٰتِنَا قُرَّةَ أَعْيُنٍ وَٱجْعَلْنَا لِلْمُتَّقِينَ إِمَامًا﴾ [سورة الفرقان، الآية:٧٤].

وجاءت اللفظة فى الحديث النبوى الشريف بمعنى الوالى أو الحاكم: «كلكم راع وكلكم مسئول عن رعيته: فالإمام راع ومسئول عن رعيته..» (رواه ابن عمر وأخرجه البخارى ومسلم وأبو داود والترمذى). «أحب الناس إلى الله تعالى يوم القيامة وأدناهم منه مجلساً إمام عادل وأبغض الناس إلى الله يوم القيامة وأبعدهم منه مجلساً إمام جائر». (رواه أبو سعيد وأخرجه الترمذى).

ولم يثبت من الوثائق التاريخية أن أحداً من خلفاء صدر الإسلام وبنى أمية أطلق عليه هذا اللقب فى حياته على سبيل التكريم، ولو أن العرف قد جرى على إطلاقه على سيدنا على بن أبى طالب، فقيل: «الإمام على كرّم الله وجهه».

وأول من تلقب بالإمام هو إبراهيم بن محمد، وهو أول من بويع له بالخلافة من بنى العباس، وربما كان فى هذه الحالة مجرد نعت خاص، كما لقب به أيضاً المهدى أثناء ولايته للعهد. وتجدر الإشارة إلى ما يمكن أن يكون من صلة بين تلقب المهدى «بالإمام»، ونعته «بالمهدى»، إذ ربما كان فى ذلك إشارة إلى أن مهمة الإمام هى الهداية حسب ما جاء فى القرآن الكريم: ﴿وَجَعَلْنَـٰهُمْ أَئِمَّةً يَهْدُونَ بِأَمْرِنَا﴾ [سورة الأنبياء، الآية: ٤٧٣].

ومنذ إطلاق لقب «الإمام» على المهدى صار الخلفاء العباسيون بعده يتخذونه كلقب عام، وقلدهم فى ذلك سائر الخلفاء.

وإلى جانب الصفة السياسية، يغلب على لقب «الإمام» الصفة الدينية لا سيما وأنه يطلق أيضاً على من يقود المسلمين فى الصلاة.

وبعد الألقاب العامة الخاصة بالخلافة الواردة فى الكتابة الأثرية يأتى «الحاكم بأمر الله» وهذا نعت خاص للخليفة. وقد جرت

العادة منذ بداية العصر العباسى أن يتلقب كل خليفة بنعت خاص به تغلب عليه صفة المدح والصلة بالله مثل السفاح والمنصور والهادى والمهدى.

وقد اقتصر فى هذه الكتابة على ذكر النعت الخاص للخليفة دون ذكر اسمه أو كنيته. واسم الحاكم هو «المنصور» وكنيته «أبو على». وقد ورد الاسم والكنية والنعت الخاصة فى كتابات أثرية أخرى.

وتتبع الألقاب بدعاء للخليفة وآبائه وأبنائه «صلوات الله عليه وعلى آبائه الطاهرين وأبنائه». وهذا دعاء فاطمى معروف. ويوصف آباء الخلفاء الفاطميين فى المراسيم الفاطمية عادة بصفة «الطاهرين». ومعنى الطاهر المتنزه عن الأدناس، ولذا يوصف بهذه الصفة آل النبى ﷺ، ومن ينتسب إليهم مثل الخلفاء الفاطميين.

وتفيد هذه الكتابة الأثرية ـ كما هو واضح ـ فى نسبة هذا الباب إلى الخليفة الفاطمى الحاكم بأمر الله، وبذلك تحددت وقت صناعته، وبالتالى تدلنا بوضوح على أسلوب زخرفى فى فن الحفر على الخشب فى مصر الإسلامية.

وتحلى الاثنتى عشرة حشوة الباقية من حشوات الباب زخارف نباتية محورة محفورة حفراً عميقاً. وعلى الرغم من أن بعض هذه الحشوات ربما ترجع إلى عصر متأخر فمن الواضح أنها صنعت على مثال الحشوات الأصلية.

ومن الملاحظ أن استخدام الحشوات من الأساليب القديمة التى عرفها النجارون المصريون، ويفيد هذا الأسلوب من الصناعة فى تفادى تشقق الخشب بحكم الحرارة وجفاف الجو وهو فى الوقت نفسه يساعد على حبك الخشب وعدم التوائه كما يهيىء فرصة مناسبة لاستخدام الأشكال الهندسية، ويتفق مع الرغبة فى الاقتصاد فى الخشب والاستفادة من كل قطعة مهما صغرت.

وتشهد زخارف الحشوات فى باب الحاكم بمهارة الصانع المصرى المسلم وبراعته فى مراعاة المناظر والتقابل، ومقدرته على الجمع بين البساطة والفنى.

وتمثل هذه الحشوات بزخارفها مرحلة مهمة من مراحل الفن الإسلامى فى مصر: ذلك أنها توضح لنا خصائص الأسلوب الفاطمى المبكر فى فن الحفر على الخشب، ذلك الأسلوب الذى يمثل الانتقال من الفن الطولونى والاخشيدى إلى الفن الفاطمى الناضج.

ويتضح فى طريقة الصناعة أثر أسلوب القطع المشطوف الذى يتميز به الطراز الطولونى. غير أن زخارف الحشوات تشتمل على بعض مميزات تعتبر من علامات تكوين طراز زخرفى جديد. ومن هذه المميزات ازدياد حدة ميل الشطف بحيث قويت الظلال وقل فيها التدرج. ومنها أيضاً ظهور الأرضيات من جديد بعد أن كانت قد اختفت فى الطراز المعروف باسم طراز سامرا الثالث، وتظهر الأرضيات هنا بوضوح وإن كانت لا تزال ضيقة. ومن المعروف أن مساحتها قد أخذت فى الازدياد تدريجياً. وتتميز هذه الحشوات أيضاً باشتمالها على مناطق منتظمة متماثلة الجانبين تتوسط الحشوات المستطيلة، وتغطى هذه المناطق زخارف نباتية أرق حجماً من العناصر التى تحيط بالمناطق، وأرضية المناطق أقل عمقاً من الأرضيات التى حولها. كما يلاحظ أن الوحدات الزخرفية الممثلة على هيئة عروق

نباتية قد زاد طولها بشكل واضح بالنسبة لما كانت عليه من قبل، كما أن العناصر تخرج مباشرة من العروق.

وتتميز حشوات باب الحاكم بعدد من الوحدات الزخرفية النباتية منها كثرة استخدام زخرفة على هيئة ورقة نخيلية مقسومة ذات فصين كان يندر وجودها قبل ذلك، ومن الملاحظ هنا ازدياد حجم أحد الفصين وصغر الآخر بحيث يكاد يصبح مجرد التواء رفيع.

ومن الوحدات الزخرفية التى استعملت فى حشوات الباب وحدة غريبة الشكل تتألف من فص واحد على هيئة نصل سكين مقوس. ويرى بعض العلماء أنه من المحتمل أن هذا العنصر قد تطور من الورقة النخيلية المقسومة ذات الفصين بعد اختزال الفص الصغير وإبقاء الفص الكبير بهذا الشكل الغريب.

وبالإضافة إلى ذلك كثر فى حشوات الباب استخدام وحدة زخرفية جديدة على هيئة الكلوة، ويبدو أن هذا الشكل قد تطور عن الورقة الجناحية بعد أن صار لطرفها العلوى التواء واضح فضلاً عن التواء قاعدتها.

وتشبه زخارف حشوات باب الحاكم زخارف الكسوة المزخرفة للأربطة الخشبية بين العقود الحاملة لقبة جامع الحاكم (٣٩٣هـ/ ١٠٠٣م) غير أن زخارف الباب أكثر تطوراً مما يرجح أن العمليتين يفصل بينهما نحو عشر سنوات.

وبالإضافة إلى ذلك وصلتنا مجموعة من الحشوات والألواح الخشبية تمت زخارفها بصلة وثيقة إلى أسلوب باب الحاكم ومن ثم يمكن ارجاعها إلى العصر الفاطمى المبكر. وتشتمل زخارف هذه الحشوات على أفرع نباتية تشبه من حيث الطراز وأسلوب الحفر زخارف حشوات باب الحاكم بأمر الله، وإن كان بعضها يشتمل على رسوم طيور وحيوانات (لوحات 1199 - 1202).

وهكذا نجد أن باب الحاكم بما عليه من كتابة أثرية وزخارف فنية قد ألقى ضوءاً ساطعاً على أسلوب فنى إسلامى وأفادنا فى الوقت نفسه فى تأريخ بعض التحف الخشبية.

وأخيراً فإن هذا الباب بالإضافة إلى التحف الخشبية الأخرى التى وصلتنا من هذا العصر يقوم دليلاً مادياً يشهد بازدهار صناعة الحفر فى الخشب فى مصر الفاطمية.

# منبر تتر الحجازية

منبر تتر الحجازية (لوحة 235) من مصر فى عصر المماليك بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم ١٠٨٠) يرجع إلى سنة ٧٦١هـ (١٣٦٠م).

كان هذا المنبر أصلاً فى مدرسة تتر الحجازية ابنة السلطان الملك الناصر محمد بن قلاوون وزوجة الأمير بكتمر الحجازى. وقد تم ترميم المدرسة فى سنة ١٩٨٢ بمعرفة بعثة ألمانية وبالاشتراك مع هيئة الآثار المصرية.

والمنبر مصنوع من الخشب النقى وحشواته من الساج الهندى وبه تطعيم بالعظم والعاج. ويبلغ ارتفاعه ٣٧٦ سم وطوله ٢٥٨ سم وعرضه ٨٩ سم. ويشتمل المنبر على مدرج وجوسق. والمدرج من ست درجات وفى مقدمة فتحة الباب المفقود ضلفتان ويعلوه تتويجة من المقرنصات، وينتهى الدرج بالجوسق المحمول على قوائم خشبية وأعلاه تتويجة من المقرنصات وبه جلسة الخطيب. وللمنبر جانبان بهما بابا الروضة أسفل جلسة الخطيب، ويشتمل كل من الجانبين على ريشة يعلوها الدرابزين أو السياج.

وتشتمل ريشتا المنبر على حشوات مربعة ومثلثة ومستطيلة يشتمل كل منها على نوع مختلف من الزخارف الهندسية: ففى الحشوات المربعة زخارف يطلق عليها اسم الأطباق النجمية وهى تمثل مرحلة متطورة جداً من الزخارف الهندسية الإسلامية ويتألف الطبق النجمى من حشوة مركزية على هيئة نجمة يقال لها «ترس» وحولها حشوات رباعية يقال لها «لوزات» ونحو الخارج حشوات خماسية يقال لها كندات. ويربط بين الطبق النجمى هنا وبين الإطار المربع حشوات ذات أشكال هندسية معينة بعضها خماسى وتسمى مخموس، وبعضها على هيئة الأثر الذى يتركه رجل الغراب فى الأرض وتسمى غراب. أما الحشوات المثلثة فبها زخرفة على هيئة نصف طبق نجمى. وبالحشوات المستطيلة زخارف هندسية تتقاطع خطوطها يطلق عليها اسم زخرفة المقص.

ويتألف الدرابزين (لوحة 235) أو السياج من حشوات مربعة ملئت بنوع من الخرط يطلق عليه اسم الخرط الميمونى، ويوسط كل منها زر حديدى، وبين المربعات المخروطة مستطيلات ضيقة بها هى الأخرى زخرفة المقص.

ومما يسترعى الانتباه فى زخارف ريشتى المنبر أن الكندات بها حشوات من العظم لم

تصادف قبل ذلك فى المشغولات الخشبية فى مصر، وقد استخدم العظم هنا بدلاً من سن الفيل أو العاج. كما أنه لم تستخدم الإطارات الخشبية أو القنانات للتعشيق إذ حلت خيوط العاج الرفيعة أو المستريك محل القنان، ومن ثم لم يستخدم التعشيق ولكن تم الحفر بالدق على الحشوات الخشبية المربعة أو المثلثة، وذلك على عكس الطبق النجمى فى جانبى جلسة الخطيب فوق باب الروضة إذ أن حشواته معشقة داخل قنانات حسب طريقة تسمى (ضرب خيط).

ويمثل هذا المنبر من حيث طريقة الصناعة وشكل الزخارف وأسلوب تنفيذها مرحلة مهمة من مراحل تطور الفن الإسلامى فى مجال أعمال الخشب.

**ووصلنا كثير من المنابر من مصر منها:**

منبر مدرسة السلطان المنصور قلاوون (٦٧٨ ـ ٦٨٩هـ) (لوحة 165) وبأعلى بابه لوحة خشبية حفر بها آية قرآنية نصها: ﴿إِنَّ ٱللَّهَ وَمَلَٰٓئِكَتَهُۥ يُصَلُّونَ عَلَى ٱلنَّبِيِّۚ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ صَلُّواْ عَلَيۡهِ وَسَلِّمُواْ تَسۡلِيمًا﴾ [سورة الأحزاب، الآية:٥٦].

ومنبر السلطان لاجين بمسجد ابن طولون. ومنبر رائع بمسجد المؤيد (لوحة 211). وبمدرسة الأشرف برسباى بالقاهرة منبر خشبى (٨٢٤ ـ ٨٢٥هـ) بأعلاه لوحة حفربها نص تسجيلى جاء فيه: «أمر بإنشاء هذه المدرسة المباركة سيدنا ومولانا السلطان الملك الأشرف عز نصره».

# المشربيات

استخدمت المشربيات لستر النوافذ بحيث يتوفر الحجاب لأهل المنزل مع تمكينهم من مشاهدة ما يجرى خارجه أو فى فنائه أو خلف المشربية، وفى الوقت نفسه يسمح بدخول الهواء وقدر مناسب من الشمس والضوء. ويطلق على هذا النوع من النوافذ فى الأقطار العربية أسماء مختلفة فتسمى مثلاً فى الحجاز رواشن.

وتصنع المشربيات من الخشب الخرط الذى يتألف من فصوص مخروطة تعشق داخل إطارات أو سدايب حسب تصميمات مسبقة بحيث تمثل أشكالاً مفرغة قد تكون زخارف أو صوراً أو كتابات. وبلغت صناعة المشربيات مستوى متقدماً من الإتقان والذوق الفنى فى مصر فى عصر المماليك والعصر العثمانى، ووصلنا مجموعة من المشربيات الأثرية من عمائر القاهرة ومن رشيد.

وحاول البعض تعليل تسمية هذه السواتر بالمشربية: فمن قائل ان سبب ذلك يرجع إلى أنه كان من المعتاد اشتمال المشربية على رف أو مشربة يوضع عليها قلل الشرب ليبرد ماؤها وهكذا حرفت كلمة مشربة إلى مشربية خصوصاً وأن من معانى المشربة أيضاً العلية، ومن قائل إن كلمة مشربية تحريف للفظة مشرئبة اسم فاعل من اشرأب بمعنى مد عنقه لينظر وكذلك بمعنى ارتفع، ومن الملاحظ أن المشربيات تستر النوافذ فى الطوابق العليا وهى فى كثير من الأحيان بارزة عن سمت الجدار.

هذا وربما اشتقت لفظة مشربية من مصطلح التشريب وهو عمل حزوز قليلة العمق أو تعريقات قليلة البروز فى الخشب، ومن الملاحظ أن فصوص الخشب المخروطة بسطها تشريب ربما قصد منه التخفيف من سرعة الهواء الداخلى خلال فتحات المشربية حتى لا يؤذى الجالس خلفها أو الناظر خلالها، ومن ثم كان من المفروض عدم طلاء المشربيات حتى لا يطمس تشريبها.

ومن المشربيات المصرية مشربية من بيت مصرى من العصر العثمانى (لوحات 1226 ـ 1227) وهى من النوع البارز وذات مسقط على هيئة نصف مثمن ولها أربعة جوانب بها شبكات من الخشب الخرط، وفى بعض جوانبها ضلف أو مصاريع، ويعلوها رفرف قليل البروز وأسفله صفوف من الزخارف البارزة أشبه بالمقرنصات، وفى أسفل الجوانب ذات الخشب الخرط الواح بها حفر على هيئة عقود وترتكز المشربية على قوائم خشبية.

**ومن نماذج خشب الخرط خشب خرط مملوكى بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة**

وكانت هذه التحفة (لوحة 1224) بمدرسة السلطان حسن. وهى نموذج جيد للخشب الخرط الذى يتألف من نصوص مخروطة تعشق معاً داخل سدايب بحيث تعطى أشكالاً مختلفة مفرغة. وشاع استخدامها فى المشربيات والنوافذ، ومن ثم صار يطلق على هذه التحف أحياناً اسم مشربية.

وهذه الصورة تمثل منبراً مشاهداً من الجانب وحوله مشربية وذلك داخل إطار مستطيل تحيط به مجموعة إطارات، وتشتمل بعض الوحدات المفرغة على أشكال أوراق شجر محورة أو هيئات مصلبة.

# مشغولات خشبية
# بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة

**لوح أموى من الخشب متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (سجل رقم ١٥٤٦٨) (لوحة 1192).**

ينسب هذا اللوح الخشبى (لوحة 1192) إلى القرن الأول الهجرى (٧م) وقوام زخرفته إناء زهور تخرج منه أفرع نباتية بهيئة زخرفية متراصفة يتدلى منها أوراق وعناقيد عنب.

وعلى الرغم من الترتيب الزخرفى المتراصف يتضح فى الشكل ميل نحو محاكاة الطبيعة والتجسيم فى رسم ورق العنب وعنقود العنب وإناء الزهور.

ويجتمع فى هذه التحفة خصائص هلينستية وبيزنطية فضلاً عن ميزة خاصة.

فمن الخصائص الهلينستية أسلوب الحفر بما فيه من تفاوت فى مستويات الزخرفة ومن تقعر وتحديب فى قطاع العناصر الزخرفية، وكذلك أوراق الشجر البيضاوية وذات المحيط المسنن والتى تشتمل بداخلها على تعريق نخيلى، وأوراق العنب الخماسية الفصوص، وعناقيد العنب الواضحة الحبيبات. ومن الخصائص البيزنطية انقسام العرق إلى قسمين بشق طويل فى محوره. أما الظاهرة الخاصة فهى البعد عن الطبيعة فى اندماج العرقين فى بعضهما فى قوس دائرى بحيث يصيران عرقاً واحداً.

**طبلية عمود بجامع عمرو بن العاص بالقاهرة. من العصر العباسى.**

ترجع هذه الوسادة الخشبية (لوحة 98) إلى سنة ٢١٢هـ (٨٢٧م) وتعتبر أقدم ما تخلف من آثار هذا الجامع العتيق، ومن عمارة زيادة عبد الله بن طاهر. وهى إحدى حليات ثلاث توجد فى وسادات فوق تيجان ثلاثة من الأعمدة بجانب الجدار الجنوبى الغربى بجامع عمرو بن العاص. وتتكون من حلية عليا تصطف فيها أوراق اكانتاس محورة متلاصقة وتحتها شريط من أنصاف مراوح نخيلية تخرج الواحدة من السابقة لها بحيث تتكون حركة موجية تشكل مناطق بكل منها وحدتان زخرفيتان متبادلتان: إحداهما ورقة عنب خماسية، والثانية ثلاث ورقات متلاصقة محورة، وتمثل هذه الزخرفة الطابع السائد فى فن حفر الخشب فى مصر فى القرنين الثانى والثالث بعد الهجرة (٨ و٩م).

## أفاريز فاطمية

عثر فى بيمارستان قلاوون وضريح السلطان الناصر محمد بن قلاوون شارع المعز لدين الله الفاطمى بالقاهرة على أفاريز من الخشب (لوحات 1199 - 1201) طولها نحو ٣٣متراً تشتمل على حفر بارز يمثل مناظر

مختلفة من الحياة اليومية كانت مستعملة على ظهرها أى ان الوجه المشتمل على الحفر كان ملتصقاً بالبناء. ومن المعتقد أن هذه الألواح كانت تزين القصر الغربى الفاطمى الذى بدأ تشييده الخليفة العزيز بالله الفاطمى سنة ٣٥٨هـ ( ٩٩٦م) وأتمه الخليفة المستنصر بين عامى ٤٥٠ ـ ٤٥٩هـ (١٠٥٨ ـ ١٠٦٥م) وكان هذا القصر مهدم فى العصر الأيوبى ثم بنى فى موقعه مجموعة السلطان قلاوون بما فيها البيمارستان بالإضافة إلى مبان مملوكية أخرى: منها ضريح السلطان الناصر محمد بن قلاوون المجاور لها واستخدمت فى البناء هذه الألواح الفاطمية.

والحق أن هذه الألواح بما عليها من مناظر محفورة على مستويات مختلفة فضلاً عن الزخارف النباتية يتمثل فيها الطراز الفاطمى. وتشتمل هذه الأفاريز على مناطق كبيرة شبه مستطيلة الشكل وسداسية الأضلاع تتناوب مع مناطق صغيرة مستديرة ومفصصة تتكون بواسطة إطارات بارزة وتشتمل المناطق الكبيرة على رسوم موضوعات معظمها يمثل مناظر من الحياة مثل مناظر الطرب والموسيقى فى حين تشمل المناطق الصغيرة على رسوم مفردة لحيوانات أو طيور أو آدميين. وهذه المناظر جميعها محفورة حفراً بارزاً ومرسومة على أرضية تشتمل على زخارف نباتية، كما يوجد أيضاً فيما بين المناطق زخارف نباتية أخرى ويحد الأشكال كلها إطاران مستطيلان من أعلاها وأسفلها تزخرفها رسوم نباتية محفورة: ويتضح فى الرسم بصفة عامة التعبير عن الحركة والحيوية مع شيء من الواقعية.

**محراب خشبى باسم السيدة رقية:**

محراب فاطمى من مصر بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة يرجع إلى ما بين سنتى ٥٤٩ و٥٥٥هـ (١١٥٤ ـ ١١٦٠م) (محراب السيدة رقية) (لوحة 1207).

عرف العالم الإسلامى نوعين من المحاريب: أحدهما المحاريب الثابتة التى تكون جزءاً من الجدار، والثانى المحاريب التى يمكن نقلها من مكان إلى آخر وخاصة فى فصل الصيف حيث يمكن نقلها إلى الهواء الطلق.

وهذا المحراب من النوع الذى يمكن نقله وهو مستطيل المسقط وله أربعة جوانب وهو مصنوع من خشب قرو تركى وحشواته من ساج هندى وخشب زيتون، ويبلغ طوله ٢١٠سم، وعرضه ١١١سم، وكان أصلاً فى مشهد السيدة رقية بالقاهرة. وبأعلى محراب الواجهة عقد مدبب. وجميع جوانب المحراب مزينة بزخارف نباتية محفورة حفراً بارزاً. وفى أعلى المحراب سطران من الكتابة يتضمنان نصاً تذكارياً مكتوباً بالخط الكوفى البارز جاء فيه: «مما أمر بعمله الجهة الجليلة المحروسة الكبرى الآمرية التى كان يقوم بجمعها القاضى أبو الحسن مكتوبة ويقوم بأمر خدمتها الأمر الأمير السيد عفيف الدولة أبو الحسن يمن الفائزين الصالحين برسم مشهد السيدة رقية بنت أمير المؤمنين وقد لقبت زوج الآمر فى النص: «بالجهة الجليلة المحروسة الكبرى الآمرية». ومن المعروف أن هذه السيدة كان اسمها «علم». ومن الملاحظ أنه بالمشهد نفسه تابوت من الخشب مزخرف بكتابة كوفية ورد فيها الإشارة إلى السيدة علم ونصها: «أمر بعمل هذا الضريح المبارك الجهة الكريمة الآمرية

التى يقوم بخدمتها القاضى مكنون الحافظى على يد السنى أبى تراب حيدرة بن أبى الفتح فرحم الله من ترحم عليه فى سنة ثلاث وثلاثين وخمسمائة». ويقصد هنا «بالجهة الكريمة الآمرية» السيدة علم زوجة الخليفة الآمر.

ويحف بالمحراب كله إزار من الكتابات كما يحف بعقد المحراب وجوانبه إزار آخر. وتتألف واجهة المحراب من حشوات خشبية عبارة عن حشوات سداسية ونجوم مسدسة وحشوات خماسية ومثلثات وتاسومات وأنصافها وأشكال أخرى من الحشوات وكلها معشقة داخل إطارات أو سدايب بحيث تؤلف وحدات زخرفية هندسية.

أما جوانب المحراب فيزخرفها رسوم محفورة حفراً بارزاً تشبه زهريات وتخرج منها زخارف من أفرع متشابكة طويلة يتفرع منها أوراق عنب خماسية الفصوص وأوراق ثلاثية وعناقيد عنب. ويزخرف ظاهر المحراب أشرطة وحشوات كبيرة مستطيلة ومربعة بها زخارف نباتية دقيقة وتقسيمات هندسية مشابهة لزخارف واجهة المحراب.

وتمثل الزخارف الهندسية فى هذا المحراب أسلوباً تميزت به المشغولات الخشبية ذات الطابع الدينى فى العصر الفاطمى كالمنابر والمحاريب (لوحات 1205 ـ 1207) ويعتبر هذا المحراب نموذجاً ممتازاً لهذا النوع من الأعمال، وذلك بما يختص به من دقة فى الصناعة وجمال الزخرفة وسلامة الحفظ. وقد انتشر هذا الأسلوب فى آسيا الصغرى فى عصر السلاجقة وفى دول الأتابكة وأخيراً عم أنحاء العالم الإسلامى فى القرن الثالث عشر.

ويمكن اعتبار الزخارف المؤلفة من حشوات هذا المحراب تمثل المرحلة قبل الأخيرة لتطور زخرفة الطبق النجمى (لوحات 1208 ـ 1210) الذى يمثل بدوره قمة تطور الزخرفة الهندسية الإسلامية على الخشب.

ومن المحاريب الخشبية المعروفة محراب الجامع الأزهر بمتحف الفن الإسلامى مؤرخ سنة ٥١٩هـ (١١٢٥م) باسم الآمر بأحكام الله (لوحة 1205)، ومحراب السيدة نفيسة بالمتحف نفسه، ويرجح أنه صنع فى خلافة الحافظ حين عمر المسجد سنة ٥٤١هـ (١١٤٦م).

## تفاصيل من تركيبة الإمام الشافعى المؤرخة سنة ٥٧٤هـ (١١٧٨م) بالقاهرة.

جزء من تابوت الإمام الشافعى من الخشب (لوحات 1208 ـ 1210)، وهو مستطيل وغطاؤه هرمى ومزخرف بزخارف هندسية ونباتية وكتابات بالحفر البارز، وعليه توقيع صانعه ونصه: «صنعت عبيد النجار المعروف بابن معالى عمله فى شهور سنة أربع وسبعين وخمسمائة رحمه الله ورحم من ترحم عليه ودعا له بالرحمة ولجميع من عمل معه من النجارين والنقاشين...».

وعلى رأس التابوت كتابة تسجيلية بالخط الكوفى المورق (لوحة 1209) «تشاهد فى الصورة المنشورة» نصها: «بسم الله الرحمٰن الرحيم وأن ليس للإنسان إلا ما سعا وأن سعيه سوف يرى ثم يجزاه الجزاء الأوفى/

هذا قبر الفقيه الإمام أبى عبد الله محمد بن إدريس بن العباس بن عثمان بن شافع بن السائب بن عبيد/

بن عبد يزيد بن الهاشم بن المطلب بن عبد مناف ولد رضى الله عنه سنة خمسين ومائة وعاش إلى/

سنة أربع ومائتين ومات يوم الجمعة آخر يوم من رجب من السنة المذكورة ودفن من يومه بعد العصر».

وأعلاها شريط من الكتابة الكوفية المورقة على أرضية نباتية نصها:

«بسم الله الرحمٰن الرحيم ألا إن أولياء الله لا خوف عليهم ولا هم يحزنون».

إلى اليسار: الذين آمنوا وكانوا يتقون لهم البشرى فى الـ(حياة الدنيا وفى الآخرة لا تبديل لكلمات ا)

إلى اليمين: لله ذلك هو الفوز العظيم/

أسفل اللوحة: ولا يحزنك قولهم إن العزة لله جميعاً هو السميع العليم/

وأسفل اللوحة حشوات خشبية ذات أشكال هندسية منسقة منها ما هو على هيئة لوزة أو ترس أو كندة أو نجمة سداسية أو حشوة سداسية أو أجزاء منها وتؤلف هذه الحشوات شكلاً عاماً عبارة عن نجمة سداسية يحيط بها حشوات سداسية يتفرع منها لوزات ثم كندات، ويعتبر هذا الشكل مرحلة من مراحل تكوين الطبق النجمى الكامل ويربط بين هذه الحشوات سدايب، ويزخرف الحشوات أشكال نباتية من التوريق العربى المرتب ترتيباً منسقاً. وتعتبر هذه الزخارف من أجمل نماذج الحفر الخشبى فى مصر بل فى العالم كله.

## تفاصيل من تابوت الإمام الحسين بالقاهرة من مصر، القرن السابع الهجرى (١٣م) بمتحف الفن الإسلامى القاهرة (سجل رقم ١٥٠٢٥)

جزء من التابوت (لوحات 1211 ـ 1212) يمثل المصراع الأوسط وهو من خشب ساج هندى عثر على أجزاء منه أسفل أرضية حجرة القبر. وهو مؤلف من حشوات وسدايب تشتمل على زخارف هندسية ونباتية وكتابات متعددة بالحفر البارز. والحشوات مختلفة الأشكال وتبدو الزخرفة والكتابات أكثر تطوراً من تابوت الإمام الشافعى. وبعض الكتابات بالخط الكوفى المورق والمزهر والمضفر على أرضية نباتية. ويغلب على الزخارف النباتية التوريق العربى بعناصره النباتية المؤلفة من مراوح نخيلية وأنصاف مراوح نخيلية. وبعض الكتابات بالخط الثلث على أرضية نباتية.

والصورة المعروضة عبارة عن حشوة شبه مربعة، بها زخارف هندسية تمتزج بزخارف نباتية، ويحيط بها إطارات من الكتابات الكوفية المورقة، وحولها إطار من الكتابة بالخط الثلث، وجميعها على أرضية نباتية. وفيما يلى نص الكتابة الكوفية: «بسم الله الرحمٰن الرحيم/ وقا/لو الحمد لله الذى صدقنا وعده/ وأورثنا الارض نبوأ (نتبوأ)/ من الجنة حيث نشاء فنعمم أجر (العاملين)».

أما نص الكتابة الثلث التى تظهر فى الصورة فكما يلى: «بشىء من علمه إلا بما شاء وسع كرسيه السموات والأرض ولا يأووده».

### منبر مسجد المؤيد بالقاهرة

منبر (لوحة 211) كبير من الخشب المطعم بالسن والزرنشان وبعض أجزائه مذهب وعليه كتابة نصها: «أمر بإنشاء هذا المنبر المبارك سيدنا ومولانا السلطان المالك الملك المؤيد أبو النصر شيخ أدام الله أيامه» ومن ثم يمكن إرجاعه إلى حوالى سنة ٨١٩هـ (١٤١٦م).

ويشاهد فى الصورة جانب من المنبر القريب من المحراب، ويظهر فيها منه الريشة والسياج أو الدرابزين وجانب باب المنبر وباب صغير أسفل المنبر، فضلاً عن أعلاه وقمته. ويزخرف المنبر حشوات مختلفة الأشكال تؤلف أطباقاً نجمية اثنى عشر. ويلاحظ المقرنصات فوق الباب والجلسة، وأعلى الباب الصغير فى جانبه كتابة بالخط الثلث التركيب. ونصها: «اللهم إنا نسالك رضاك والجنة ونعوذ بك من سخطك والنار».

**اشكال تمثل الحشوات الخشبية التى تؤلف الطبق النجمى ومتعلقاته**

ويتألف الطبق النجمى (لوحة 1223) الكامل من ترس فى الوسط، ويليه لوزات ثم كندات، ويصل بين الطبق النجمى والأطباق الأخرى أو أجزائها حشوات أخرى: منها الحشوة السداسية والزقاق والخنجر والغراب والتاسومة والنرجسة والشعيرة والسقط وأجزاؤها.

# علب المجوهرات الأندلسية(*)

وصلنا من بلاد الأندلس مجموعة من العلب الصغيرة المصنوعة من العاج كانت تستعمل لحفظ الحلى والمجوهرات وهى من نوع شاع استخدامه فى العالم الإسلامي فضلاً عن تحف أخرى (لوحات 1248 - 1255).

وقد انتقلت بعض هذه العلب الأندلسية بعد زوال الدول العربية من اسبانيا إلى بعض الكنائس والأديرة، والبعض الآخر إلى المتاحف الفنية المختلفة.

كما حظيت هذه الصناديق فى العصور الوسطى بإعجاب الأمراء والأثرياء الأوروبيين الذين اتخذوها هم أيضاً لحفظ الحلى والنفائس، وكانوا يقدمونها كهدايا فى الأعراس.

وهذه العلب الأندلسية إما على هيئة صناديق مربعة أو مستطيلة (لوحات 1249 - 1250 و1255) ذات غطاء مسطح أو على شكل هرم ناقص، وإما على هيئة علب اسطوانية ذات غطاء مقبب الشكل (لوحات 1248 و1251 - 1254).

ويرجع أهم هذه العلب إلى أواخر العصر الأموى فى الأندلس وعصر ملوك الطوائف أى إلى النصف الثانى من القرن الرابع بعد الهجرة وإلى القرن الخامس (القرن ١٠ و١١م).

ويشهد ما تمتاز به هذه العلب من دقة الصنعة وجمال الزخرف بما حققه الصانع العربى فى الأندلس من تقدم فى فن صناعة العاج، وبما بلغه من رقى فى الذوق الفنى بصفة عامة وذلك على الرغم مما انتاب الخلافة الأموية أولاً من ضعف، ثم ما انتاب البلاد كلها من انقسام وتطاحن بعد ذلك.

وتشتمل هذه العلب على مناظر محفورة فى العاج تمثل أعمال الصيد ومجالس الطرب (لوحة 1253)، وكانت هذه المناظر فى معظم الأحيان تحصر داخل مناطق مفصصة فى حين كان باقى أجزاء سطح العلبة يزين بالزخارف النباتية الأنيقة التى يتخللها أحياناً رسوم طيور (لوحة 1248) وحيوانات وآدميين (لوحة 1254).

وتحمل بعض هذه العلب كتابات أثرية تذكارية تلف عادة حول أسفل الغطاء (لوحة 1249). وتبدأ هذه الكتابات دائماً بأدعية ثم تذكر اسم صاحب العلبة وأحياناً أيضاً اسم السيدة التى صنعت لأجلها، وكذلك المشرف على صناعتها، ومكان الصناعة وتاريخها واسم الصانع.

(*) مجلة «منبر الاسلام»، السنة ٢٥، العدد ١٠، شوال ١٣٨٧هـ/ يناير ١٩٦٨م.

ومما يسترعى الانتباه أن الأدعية التى تفتتح بها هذه الكتابات ذات طابع معين، وتمتاز أحياناً بطولها، وتقسيمها إلى فقرات. كما يلاحظ أن الأسماء كانت ترد مصحوبة بالوظائف والألقاب الفخرية (لوحة 1252).

ومما هو جدير بالذكر أيضاً أن كثيراً من هذه العلب تشتمل على أسماء صانعيها مما يدل على اعتزاز الصانع العربى بفنه واعتداده بشخصيته (لوحة 1250).

والحق أن الكتابات المحفورة على العلب العاجية الأندلسية تمدنا بكثير من المعلومات والحقائق عن الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية فى بلاد الأندلس فى تلك الفترة المهمة من تاريخها.

ومن أقدم العلب العاجية التى وصلتنا علبة نقلت من كاتدرائية سمورة باسبانيا إلى متحف الآثار بمدريد. وهى اسطوانية الشكل ذات غطاء مقبب. وتتألف زخارفها من أفرع نباتية منسقة بأسلوب زخرفى يخرج منها أوراق شجر ومراوح نخيلية ويتخللها طيور وحيوانات تمتزج معها فى وحدة زخرفية جميلة (لوحة 1248).

ويلف حول أسفل غطاء هذه العلبة كتابة محفورة بالخط الكوفى نصها: (بركة من الله للإمام عبد الله الحكم المستنصر بالله أمير المؤمنين مما أمر بعمله للسيدة أم عبد الرحمن على يد درى الصغير سنة ثلاث وخمسين وثلث مائة).

والإمام الذى أمر بعمل هذه العلبة والمشار إليه فى هذه الكتابة هو الخليفة الحكم الثانى المستنصر بالله (٣٥٠هـ - ٣٦٦هـ) وقد ازدهرت فى عهده الحضارة الأندلسية ازدهاراً كبيراً وذلك بفضل الأعمال الجليلة التى حققها أبوه عبد الرحمن الثالث من قبل فى شتى المجالات والميادين.

ويتضح من الكتابة على العلبة أيضاً أنها صنعت على يد - أى بإشراف - درى الصغير وكان أحد أفراد الحاشية الصقلبية فى قصر الخليفة. ومن المعروف أن درى الصغير هذا قد أعدم فى بداية عهد الخليفة هشام الثانى بن الحكم الثانى وذلك بسبب اشتراكه فى ثورة قام بها الصقالبة ضد الخليفة الجديد فى ذلك الوقت.

وفى متحف مدريد أيضاً علبة أخرى نقلت إليه من دير فيتيرو، وهى مستطيلة الشكل وعليها كتابة أثرية تذكارية نصها: (بسم الله بركة من الله ويمن وسعادة وسرور ونعمة لأحب ولادة مما عمل بمدينة الزهراء سنة خمس وخمسين وثلث مائة عمل خلف) (لوحة 1250).

وتتضمن هذه الكتابة بعض المعلومات المهمة: مثل ولادة اسم صاحبة العلبة، ومدينة الزهراء المكان الذى صنعت فيه، وتاريخ صناعتها وهو عام ٣٥٥هـ (٩٦٦م)، واسم صانعها وهو خلف.

أما ولادة صاحبة العلبة فكانت من نساء الخليفة الحكم الثانى وأم هشام الثانى ابنه وخليفته من بعده وربما كان فى صيغة الدعاء لولادة ووصفها بأحب ولادة ما ينم عن بعض الضعف فى أخلاق الخليفة الحكم الثانى: ذلك الضعف الذى انتهى به إلى أن يطلق يد بعض وزرائه فى تصريف شئون الدولة مما كان ايذاناً ببداية ضعف الخلافة الأموية، ثم القضاء عليها بعد ذلك.

ومن علب المجوهرات الأندلسية الجميلة علبة من العاج بمتحف اللوفر (لوحة 1253)، وهى ذات هيئة اسطوانية وغطاء مقبب. ويبلغ قطرها ٨سم وارتفاعها ١٥سم. وتتألف

رسومها الرئيسية من أربعة مناظر داخل مناطق مفصصة تمثل موضوعات مستمدة من الحياة، ولكنها مرسومة بطريقة زخرفية، أما المساحات الموجودة بين هذه المناطق فتشتمل على رسوم آدمية وحيوانية على أرضية ذات زخارف نباتية. ومن المناظر رسم محفور يمثل فارسين متقابلين على جانبي نخلة تدلت عراجينها، ورسم ثان يمثل مجلس طرب وموسيقى.

ويلف حول غطاء هذه العلبة شريط من كتابة كوفية نصها: (بركة من الله ونعمة وسرور وغبطة للمغيرة ابن أمير المؤمنين رحمه الله مما عمل سنة سبع وخمسين وثلث مائة).

ومن الملاحظ أن الكتابة تشير إلى أن هذه العلبة قد عملت لرجل هو لأمير المغيرة ابن الخليفة عبد الرحمٰن الناصر، وأخو الخليفة الحكم الثاني. ومن المعروف أن هذا الأمير قد قتل إثر محاولة قام بها بمساعدة الصقالبة بقصد أن يلي الخلافة بعد وفاة أخيه الحكم بدلاً من ابن أخيه هشام.

ومن العلب الأندلسية ذات المغزى التاريخي علبة من العاج فى كاتدرائية بنبلونه فى اسبانيا (لوحة 1255) وهى مستطيلة الشكل وذات غطاء على هيئة هرم ناقص ويمتد على جوانب أسفله شريط من الكتابة الكوفية المورقة يقرأ كما يلي: (بركة من الله وغبطة وسرور وبلوغ أمل فى صالح عمل وانفساح أجل للحاجب سيف الدولة عبد الملك بن المنصور وفقه لله مما أمر بعمله على يد الفتى نمير بن محمد العامرى مملوكه سنة خمس وتسعين وثلث مائة عمل عبيدة عمل خير).

وتعيد هذه الكتابة إلى مخيلتنا ذكرى مرحلة أخرى من مراحل تدهور الخلافة الأموية فى الأندلس ذلك أن صاحب هذه العلبة هو الحاجب سيف الدولة عبد الملك الذى انتقل إليه أمر تدبير الدولة الأموية فى الأندلس بعد أبيه المنصور محمد بن أبى عامر وكان قد صار الحاكم الفعل أثناء خلافة الطفل هشام الثانى.

ومن الملاحظ أن عبد الملك قد تلقب فى هذه الكتابة بلقب الحاجب الذى صارت له فى هذا العصر دلالة وظيفية معينة: ذلك أن الحاجب فى الدولة الأموية فى الأندلس كانت مهمته فى أول الأمر هى الوساطة بين الخليفة ووزرائه، ثم أخذت سلطته بعد ذلك فى الازدياد حتى صار أرفع الوزراء شأناً، وأصبح يسمى بذى الرئاستين، ويتولى الإشراف على الشؤون المدنية والعسكرية، ثم ازداد نفوذه حتى استبد بالسلطة كلها، وسيطر على الخليفة، وبذلك صارت إليه أمور الدولة فى أواخر الخلافة الأموية، وبخاصة حين شغل هذه الوظيفة المنصور محمد بن أبى عامر فى سنة ٣٩٢هـ إذ حجر على الخليفة الطفل المؤيد هشام الثانى، وبنى لنفسه عاصمة جديدة سماها الزاهرة.

وقد أورث المنصور أبناءه وظيفة الحجابة، وظل هؤلاء محتفظين بلقب الحاجب إلى نهاية دولة بنى عامر.

وقد ولى عبد الملك بن محمد بن أبى عامر وظيفة الحجابة فى سنة ٣٩٢هـ وكان ذا نشاط ملحوظ فى مجال الفن والتعبير. وقد وصلتنا تحف أخرى كثيرة باسمه.

وتتألف زخارف العلبة التى نحن بصددها من مناظر مستمدة من الحياة محفورة داخل مناطق مفصصة على أرضية مزخرفة بزخارف نباتية منسقة بأسلوب هندسى

مثلها مثل سائر سطح العلبة.

هذا وقد ظلت صناعة علب المجوهرات العاجية مزدهرة فى دويلات ملوك الطوائف كما يشهد بذلك بعض النماذج التى وصلتنا من هذا العصر ومن ذلك صندوق صغير محفوظ فى متحف الآثار بمدريد. نقل إليه من كاتدرائية بلنسيه. ويمتد أسفل جوانب غطاء هذا الصندوق شريط من كتابة كوفية نصها: (بسم الله الرحمٰن الرحيم بركة دائمة ونعمة شاملة وعافية باقية وغبطة طائلة وآلاء متتابعة وعز وإقبال وإنعام واتصال وبلوغ آمال لصاحبه أطال الله بقاءه مما عمل بمدينة قونكه بأمر الحاجب حسام الدولة أبو محمد اسماعيل بن المامون ذى المجدين ابن الظافر ذى الرئاستين ابن محمد بن ذى النون اعزه الله فى سنة إحدى وأربعين وأربع مائة عمل عبد الرحمٰن بن زيان).

وتدل الكتابة على أن هذه العلبة قد عملت لأحد أمراء أسرة ذى النون من ملوك الطوائف الذين حكموا طليطلة، وأنها صنعت فى مدينة قونكه التى كانت من مراكز هذه الصناعة فى بلاد الأندلس فى تلك الفترة.

أما اسماعيل صاحب هذه العلبة فهو ابن يحيى المأمون أمير طليطلة من بنى ذى النون الذين حكموا طليطلة وقونكه.

ويبدو من الكتابات الأثرية التى وصلتنا أن اسماعيل هذا كان حاجباً بمدينة قونكه، وربما كان ذلك اثناء حكم أبيه المأمون لطليطلة، كما يبدو أنه حكم أيضاً بمدينة طليطلة نفسها نيابة عن أبيه أو بالاشتراك مع أبيه: إذ أنه وصلتنا سكة من طليطلة مؤرخة سنة ٤٤٨هـ جاء عليها اسم كل من ذى المجدين والحاجب حسام الدولة.

هذا ومن الملاحظ أن ملوك الطوائف بالأندلس قد احتفظوا بلقب الحاجب رغم اتخاذهم ألقاب الملك والخلافة، بل أنه يبدو أنهم اعتبروا اتخاذ هذا اللقب شرفاً لهم، والحق أن بعضهم فضله على لقب (ملك). وقد صار لقب الحاجب يعنى فى عصر ملوك الطوائف صاحب السلطان الأول فى الدولة.

ومما يسترعى الانتباه فى صيغة هذه الكتابة كثرة الأدعية وتكلفها، وربما جاء ذلك بمثابة تعويض عن الضعف السياسى الذى انتاب حكام دويلات الطوائف.

وتتألف رسوم هذه العلبة من مناظر مستمدة من حياة الصيد بالإضافة إلى رسوم حيوانات طبيعية وخرافية، وكلها ممتزجة بزخارف نباتية مرتبة، ومحصورة داخل مناطق هندسية ذات أشكال مختلفة ينقسم إليها جميع سطح العلبة.

وتعتبر هذه العلبة ـ شأنها شأن العلب العاجية التى ترجع إلى عصر ملوك الطوائف ـ أقل قيمة من حيث الصناعة والزخرفة من العلب الأموية. كما تظهر رسومها النباتية أقل غنى، وأكثر تحويراً عن الطبيعة، كما أن زخارفها قليلة البروز نسبياً.

وعلى الرغم من التدهور التدريجى الذى انتاب صناعة علب المجوهرات العاجية فى الأندلس فإن هذا النوع من العلب ظل يصنع فى تلك البلاد طوال القرون التالية التى عاشتها الحضارة الإسلامية فى بلاد الأندلس.

هذا وقد وصلنا من مصر بعض علب من العاج (لوحة 1245) وادوات أخرى (لوحات 1246 و1247).

# أبواق الصيد(*)

بسم الله الرحمٰن الرحيم ﴿أُحِلَّ لَكُمْ صَيْدُ الْبَحْرِ وَطَعَامُهُ مَتَاعًا لَكُمْ وَلِلسَّيَّارَةِ وَحُرِّمَ عَلَيْكُمْ صَيْدُ الْبَرِّ مَا دُمْتُمْ حُرُمًا وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي إِلَيْهِ تُحْشَرُونَ﴾ [سورة المائدة، الآية:٩٦]

أحل الله سبحانه وتعالى للإنسان أن يصطاد الأسماك وغيرها من الحيوانات المائية وأن يأكل لحومها، كما أحل له أيضاً أن يصطاد الحيوانات البرية إلا إذا كان محرماً.

ولقد زاول الإنسان الصيد منذ أقدم العصور، ولجأ إليه أول الأمر باعتباره الوسيلة الأساسية للحصول على غذائه وبخاصة قبل أن يعرف الزراعة ويستأنس الحيوان.

ولم يكن الإنسان فى ذلك الوقت يعتمد على الصيد للحصول فقط على غذائه ولكنه كان يحصل منه أيضاً على كثير من أدواته وضرورات حياته: فكان يكتسى بفرائه، ويتخذ كثيراً من أدواته من قرونه وعظامه وأنيابه. ومن الملاحظ أن الكهوف التى كان يأوى إليها الإنسان البدائى فى أواخر العصر الحجرى القديم ـ أى منذ حوالى عشرين ألف سنة ـ قد زخرفت جوانبها بصور الحيوانات التى كان يصطادها ذلك الإنسان، ويعيش عليها. هذا ولا تزال بعض الشعوب تعيش على الصيد حتى يومنا هذا.

ولقد عرف العرب الصيد: شأنهم فى ذلك شأن غيرهم من الشعوب. ولقد كان الصيد عندهم وسيلة من وسائل المعيشة من جهة، ورياضة وفروسية من جهة أخرى.

والأدب العربى القديم يتضمن الكثير من الأسفار التى يتحدث أصحابها عن مهارتهم فى الصيد، وعن شجاعتهم ورباطة جاشهم عند مواجهتهم الحيوان المفترس، كما يشير بعض الشعراء إلى تفوقهم فى الصيد بفضل سرعة خيولهم.

يصف امرؤ القيس ذلك فى معلقته فيقول بعد أن يذكر خروجه بفرسه للصيد:

فعن لنا سرب كأن نعاجه
عذارى دوار فى ملاء مذيل

فأدبرن كالجزع المفصل بينه
بجيد معمم فى العشيرة مخول

فألحقنا بالهاديات ودونه
جواحرها فى صرّة لم تزيل

فعادى عداء بين ثور ونعجة
دراكاً ولم ينضح بماء فيغسل

فظل طهاة اللحم من بين منضج
حفيف شواء أو قدير معجل

(*) مجلة «منبر الإسلام». السنة ٢٥، العدد ١١، ذو القعدة ١٣٨٧هـ/ ٣٠ يناير ١٩٦٨م.

ولم يكن العربى يصطاد الحيوان متجبراً بل كانت مروءته مع الحيوان تتجلى ان أحس أن الحيوان ضعيف وفى حاجة إليه.

قال الفرزدق يصف عطفه على ذئب جائع:

وأطلس عسال وما كان صاحباً
دعوت بنارى موهناً فاتاني
فلما دنا قلت ادن دونك انني
وإياك فى زادى لمشتركان
فبت أقد الزاد بينى وبينه
على ضوء نار مرة ودخان
فقلت له لما تكشر ضاحكاً
وقائم سيفى من يدى بمكان
تعش فإن واثقتنى لا تخونني
نكن مثل من يا ذئب يصطحبان

ولقد عنى الإسلام بالصيد، وأوضح قواعده وأحكامه.

يقول الله سبحانه فى سورة المائدة: ﴿أُحِلَّتْ لَكُم بَهِيمَةُ الْأَنْعَامِ إِلَّا مَا يُتْلَىٰ عَلَيْكُمْ غَيْرَ مُحِلِّي الصَّيْدِ وَأَنتُمْ حُرُمٌ ۗ إِنَّ اللَّهَ يَحْكُمُ مَا يُرِيدُ﴾ [سورة المائدة، الآية:١].

﴿وَإِذَا حَلَلْتُمْ فَاصْطَادُوا﴾ ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَيَبْلُوَنَّكُمُ اللَّهُ بِشَيْءٍ مِّنَ الصَّيْدِ تَنَالُهُ أَيْدِيكُمْ وَرِمَاحُكُمْ لِيَعْلَمَ اللَّهُ مَن يَخَافُهُ بِالْغَيْبِ ۚ فَمَنِ اعْتَدَىٰ بَعْدَ ذَٰلِكَ فَلَهُ عَذَابٌ أَلِيمٌ ﴿٩٤﴾ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَقْتُلُوا الصَّيْدَ وَأَنتُمْ حُرُمٌ ۚ وَمَن قَتَلَهُ مِنكُم مُّتَعَمِّدًا فَجَزَاءٌ مِّثْلُ مَا قَتَلَ مِنَ النَّعَمِ يَحْكُمُ بِهِ ذَوَا عَدْلٍ مِّنكُمْ هَدْيًا بَالِغَ الْكَعْبَةِ أَوْ كَفَّارَةٌ طَعَامُ مَسَاكِينَ أَوْ عَدْلُ ذَٰلِكَ صِيَامًا لِّيَذُوقَ وَبَالَ أَمْرِهِ ۗ عَفَا اللَّهُ عَمَّا سَلَفَ ۚ وَمَنْ عَادَ فَيَنتَقِمُ اللَّهُ مِنْهُ ۗ وَاللَّهُ عَزِيزٌ ذُو انتِقَامٍ ﴿٩٥﴾ أُحِلَّ لَكُمْ صَيْدُ الْبَحْرِ وَطَعَامُهُ مَتَاعًا لَّكُمْ وَلِلسَّيَّارَةِ ۖ وَحُرِّمَ عَلَيْكُمْ صَيْدُ الْبَرِّ مَا دُمْتُمْ حُرُمًا ۗ وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي إِلَيْهِ تُحْشَرُونَ﴾.

وربما أقبل المسلمون على الصيد كوسيلة من وسائل التدريب على بعض فنون القتال التى حض الإسلام على تعلمها كالرماية وركوب الخيل والسباحة إذ جاء فى بعض المأثورات الإسلامية (علموا أولادكم السباحة والرماية وركوب الخيل).

كما اتخذ بعض القواد المسلمين الصيد كدراسة تمهيدية لتنظيم المعارك الحربية، ولقد كان بعض أباطرة المغول المسلمين يخرجون للصيد فى عشرات الآلاف من الجند كاسلوب من أساليب التدريب على تنظيم الجند ورسم الخطط للمعارك الحربية التى ينوون خوضها.

وبالإضافة إلى ذلك كانت رحلات الصيد فرصة لجمع الحيوانات والطيور والنباتات المختلفة ودراستها ولقد كان ذلك تمهيداً للعناية بعلم التاريخ الطبيعى أو الأحياء فى العصور الحديثة.

ولقد أصبح الصيد رياضة محببة لدى ذوى الجاه من المسلمين ومن التحق بهم أو تشبه بهم، وكانوا يحتفلون بالخروج فى رحلات الصيد التى قد تستمر شهوراً، ويعدون لها الاعداد اللازم، وربما يصطحب الأمير بعض نسائه، والفرق الموسيقية، ووسائل طرب وتسلية أخرى. ويتمثل كل ذلك فى كثير من المخلفات التاريخية والأدبية والفنية التى وصلتنا.

ومن مظاهر عناية المسلمين بالصيد تشييد القصور فى مناطق الصيد ليلجئوا إليها اثناء الصيد كما فعل بنو أمية حين بنوا عدداً من القصور فى صحراء الشام، واتخذوا بعضها كاستراحات صيد، وربما كان من أمثلة ذلك عمرأ وحمام الصرخ وقصر الحير الغربى وقصر المشتى.

ومن مظاهر العناية بالصيد أيضاً الحرص على تدريب الكلاب والصقور والخيل على

الاسهام فى الصيد، ورعاية رجال الصيد والقناصة ومدربى حيوان الصيد مثل حارسى الكلاب والسائس والبازيار أى حامل الباز والصقر. ووصلنا كثير من صور الصيد (لوحات 878 و1378 و1385 و1386 و1408 و1420 و1424 و1433 و1485).

واهتم الصناع والفنانون المسلمون بأدوات الصيد فأجادوها وأقبلوا على زخرفتها وتحليتها بالرسوم الجميلة. وتتضح هذه العناية فى أبواق الصيد.

وكانت أبواق الصيد تستخدم فى أغراض مختلفة تتعلق بالصيد: فكان ينفخ فيها أحياناً لاعطاء التعليمات المختلفة للمشتركين فى الصيد على هيئة نداءات توضح لهم الأعمال التى يتعين على كل منهم القيام بها رغم تفرقهم فى رقعة واسعة وبذلك تتوحد الخطة وتتم فى مراحلها المختلفة. وقد تكون هذه الأصوات فى أحيان أخرى أوامر موجهة إلى حيوان الصيد وطيره كالكلاب او الصقور المدربة فتتبع الفريسة للحاق بها أو ترجع إلى مدربها.

وقد تستخدم الأبواق أيضاً لإصدار اصوات تقليداً لأصوات أنواع معينة من الحيوان وذلك بقصد مخادعة الحيوان وتضليله وتوجيهه إلى حيث يتربص له الصيادون: فمثلاً قد يقلد صوت الأنثى لجلب الذكر أو قد يصدر صوت للإفزاع فيخرج الحيوان من مكمنه خائفاً فيتسنى صيده.

واستعمل العرب الأبواق أيضاً فى تدريب الخيل على مجابهة الأسد وعدم الخوف منه: وكانت طريقتهم فى ذلك أن ينفخوا فى الأبواق ليخرجوا صوتاً مثل زئير الأسد وذلك على مسمع من الحصان المراد تدريبه حتى يتعود على سماع زئير الأسد دون خوف أو وجل ومن ثم يمكن استخدام مثل هذا الحصان فى صيد الأسود.

ووصلنا مجموعة من الأبواق العاجية التى يعتبرها علماء الآثار والفنون ضمن التراث الفنى الإسلامى.

وتتخذ هذه الأبواق هيئة قرون قليلة التقوس، ويلف حول البوق بالقرب من طرفيه طوقان من المعدن مثبت بهما حلقتان يعلق منهما البوق حول الرقبة.

ويكسو سطح هذه الأبواق زخارف بارزة اعتمد عليها علماء الفنون والآثار فى تعيين مصدر هذه الأبواق وتاريخها. وقد اختلف العلماء فى نسبة هذه الأبواق: فنسبوها إلى مصر أو العراق أو الاندلس أو صقلية أو جنوب ايطاليا.

ومع ذلك فليس من شك فى أن زخارف هذه الأبواق من نوع الزخارف التى نجدها على العاج والاخشاب الفاطمية فى مصر، ومن ثم فإنها تتبع بجلاء التراث الفنى الفاطمى. غير أنه نظراً لما بها من مسحة أوروبية طفيفة فإنه من الأرجح نسبتها إلى ذلك الاقليم من أوروبا الذى خضع للتأثيرات الفاطمية ونعنى بذلك صقلية التى دخلتها التأثيرات الفنية الفاطمية أثناء سيطرة الفاطميين عليها، ثم ازدهرت بها الفنون العربية بعد ذلك أثناء حكم النورمانديين.

ومن المعروف أن النورمانديين الذين استولوا على صقلية قد أخذوا برقى الثقافة العربية فى هذه الجزيرة، وبذلوا رعايتهم للعلماء والفنانين العرب، وصبغوا بلاطهم بالصبغة العربية وتشبهوا بملوك الشرق، واستخدموا الموظفين والصناع والجنود من العرب. ووصلنا من عصرهم تحف مختلفة من التصوير (لوحات 709 ـ 719) والنسيج (لوحة 800) وغيره من الفنون، كما سكوا

عملة عليها كتابة عربية (لوحات 1100 ـ 1101). كما عرف عن هؤلاء النورمانديين عنايتهم بالصيد وحبهم له واقبالهم على فنونه المختلفة.

ومن المرجح أن هذه الأبواق قد عملت للنورمانديين فى مملكة صقلية على يد فنانين مسلمين أو مسيحيين تعلموا حسب التقاليد الفنية العربية. ومن المحتمل انها كانت تصنع لتصدر أيضاً إلى الدول الأوروبية. وربما كانت تقلد فى الجمهوريات الايطالية فى العصور الوسطى.

والحق أن الدراسة الدقيقة لزخارف هذه الأبواق تؤكد صلتها الوثيقة بالزخارف الصقلية أثناء العصر النورماندى فى القرنين الخامس والسادس بعد الهجرة (١١ و١٢م).

ويتفق أسلوب الحفر على هذه الأبواق مع الأسلوب المستعمل فى علب المجوهرات وحشوات العاج التى تنسب إلى مملكة صقلية فى العصر المذكور (لوحات 1258 ـ 1268). ويتميز الحفر بالبروز على مستوى واحد فوق أرضية مستوية. واستخدم الفنان الحفر البارز لرسم الشكل العام، واستخدم الحز السطحى لتوضيح التفاصيل المختلفة فمثلاً فى حالة رسم طائر نجد أن الشكل العام للطائر يتمثل عن طريق الحفر البارز فى حين أن باقى التفاصيل كأجزاء الرأس والرجلين والريش توضح بواسطة الحروز السطحية. وتعتبر هذه الطريقة من خصائص الزخارف العاجية الصقلية بوجه عام.

وربما اقتصرت زخارف الأمثلة المبكرة من هذه الأبواق الصقلية على طرفى البوق، ثم صارت الأبواق يشتمل سطحها كله على زخارف بارزة. وتتألف هذه الزخارف عادة من عروق نباتية محورة تتخذ شكل دوائر قد تكون متماسكة أو يتصل بعضها ببعض بواسطة أشكال هندسية منتظمة أو دوائر أخرى فى غاية الدقة، ويتفرع من هذه العروق أوراق نباتية محورة تملأ فى معظم الأحيان الفراغات الموجودة بين الدوائر. وتؤلف هذه الدوائر أشرطة تلف حول جسم البوق. ويلاحظ أن مساحة الدوائر تزداد تدريجياً كلما بعدت عن فم البوق وبذلك تتناسب مساحة الدوائر مع شكل البوق المخروطى أو المسلوب.

وتشتمل هذه المناطق الدائرية ـ وأحياناً بعض الفراغات الموجودة بينها ـ على رسوم حيوانات وطيور من الأنواع الشائعة فى الصيد مثل الأسد والغزلان والأرانب البرية والوعول والثعالب والبط والأوز والصقور والنسور والطواويس.

وربما يجمح الخيال بالفنان فى بعض الأحيان فيرسم كائنات خرافية مثل طائر له رأس سيدة يكسوه شعر طويل أو مثل أسد شكل طرف ذنبه على هيئة رأس طائر أو حيوان أو مثل ثعبان له رأس زرافة وذيل طائر.

ومن الرسوم التى تلفت النظر على بعض هذه الأبواق رسم طائر يمسك سمكة بمنقاره أو رسم بعض الموضوعات المسيحية.

ومن الملاحظ أن الفنان كان يعنى بتوضيح أجزاء الحيوان وأعضائه، ويراعى إلى حد ما صحة النسب بين أجزاء الجسم.

كما يلاحظ أن الحيوانات كانت ترسم فى حركة تتسم فى معظم الأحيان بالعنف كأنها فى حالة فرار أو هجوم. كما كانت الطيور تتمثل فى كثير من الأحيان فاردة أجنحتها كأنها تطير.

ومما يسترعى الانتباه أن الرسام كان

يحرص عادة على أن يحصر الحيوان أو الطائر داخل المنطقة الدائرية، غير أنه فى بعض الأحيان كان يشذ عن هذه القاعدة، وربما لجأ إلى ذلك فى سبيل خدمة التعبير فمثلاً فى بعض الأحيان كانت إحدى أرجل الحيوان تتعدى الدائرة بقصد التعبير عن سرعة العدو، وربما تعدى ذيل الطاووس حدود الدائرة حتى يمكن التعبير عن شكله بطريقة واضحة وربما مد حيوان رأسه خارج الدائرة حتى يبدو كأنه يحاول عض رجل حيوان آخر أمامه.

وبالإضافة إلى المناطق الدائرية كان يلف حول هذه الأبواق عدد من الأشرطة المؤلفة من زخارف نباتية مورقة على هيئة لفائف من العروق والأوراق النباتية المحورة المعروفة عند علماء الفنون باسم الأرابيسك. وتوجد هذه اللفائف عادة عند الطرفين وعلى جانبى الطوقين المعدنيين.

وكانت زخارف الأبواق من الجمال والاتقان بحيث صارت تعتبر من أجمل التحف الفنية التطبيقية.

والحق أن هذه الأبواق العاجية ـ بالإضافة إلى ما لها من مغزى اجتماعى وحضارى ـ لتشهد بما بلغه الفن العربى والإسلامى من تقدم سواء فى مجال الصنعة والزخرفة: ذلك التقدم الذى مكنه من البقاء فى مملكة صقلية عدة قرون بعد زوال السلطان السياسى العربى بحيث صار من العوامل التى ساعدت على قيام النهضة الأوروبية الحديثة.

**بوق من العاج من صقلية.**

بوق صيد (لوحة 1267) من العاج على هيئة قرن قليل التقوس يلف حوله بالقرب من طرفيه طوقان من المعدن مثبت بهما حلقتان يعلق منهما البوق حول الرقبة، ويكسو سطح البوق زخارف محفورة حفراً بارزاً على هيئة عروق نباتية محورة تتخذ شكل دوائر: بعضها متلاصق، وبعضها متواصل بواسطة أشكال هندسية عبارة عن دوائر أو مربعات صغيرة، وتتفرع من هذه العروق أوراق محورة تملأ الفراغات الموجودة بين الدوائر، وتؤلف الدوائر أشرطة أفقية تلتف حول جسم البوق، ويلاحظ أن مساحة الدوائر تزداد تدريجياً كلما بعدت عن فم البوق وبذلك تتناسب مساحة الدوائر مع شكل البوق المخروطى أو المسلوب.

وتشتمل هذه المناطق الدائرية وأحياناً بعض الفراغات بينها على رسوم حيوانات وطيور من الأنواع الشائعة فى الصيد مثل الأسد والغزلان والأرانب البرية والوعول والثعالب والبط والأوز والصقور والنسور والطواويس، وكذلك رسم كائنات خرافية مثل طائر له رأس سيدة يكسوه شعر طويل، أو أسد شكل طرف ذيله على هيئة رأس طائر، أو حيوان أو ثعبان له رأس زرافة وذيل طائر.

وبالقرب من كل من الطرفين أشرطة ضيقة من زخارف نباتية مورقة على هيئة لفائف من العروق والأوراق.

واختلف العلماء فى مكان صناعة هذا البوق فنسبوه إلى مصر أو العراق أو الأندلس أو صقلية أو جنوب ايطاليا.

غير أن زخارفه من نوع زخارف العاج والخشب الفاطمية إلا أنها تتميز بمسحة أوروبية طفيفة ولذلك قد يكون من الأصوب نسبته إلى ذلك الاقليم من أوروبا الذى خضع للتأثيرات الفاطمية ونعنى بذلك صقلية وخاصة فى العصر النورماندى فى القرنين الخامس والسادس بعد الهجرة (١١ ـ ١٢م).

# دراسات في الجلود والتجليد(*)

ورث المسلمون فنون الجلود عن الأمم السابقة ولا سيما أقباط مصر الذين كانوا قدأحرزوا فى مجالها تقدماً كبيراً[١]، ثم أخذت صناعة الجلود تتميز تدريجياً بالطابع العربى الإسلامى؛إذ طورها المسلمون، وابتكروا لها أساليب جديدة سوا من حيث الأسلوب والزخرفة والمشغولات.

وتختص خامة الجلود بمرونة التكيف وبالإمكانيات المتعددة فى التشكيل والزخرفة. وتمر الجلود بعدة مراحل ليتم تحضيرها: أهمها الدباغة والصباغة ويستخدم فى زخرفتها أساليب كثيرة: منها الأبليك أو التطبيق والتلوين والضغط البارز والغائر والتفريغ والتضفير والحفر والتذهيب والتنحيط والتدكيك. ومن ثم اختلفت تخصصات صناع الجلود وفنانيها ما بين مجلد ومذهب ومطرز وغير ذلك.

ووصلتنا أسماء بعض فنانى الجلود: مثل الأمير عثمان بن لؤلؤ: أحد امراء الطبلخانات فى دولة المماليك، وكان يجيد التطريز على الجلد[٢].

وتنوعت مشغولات الجلود تنوعاً كبيراً ما بين السروج والحقائب والوسائد والأحزمة والمفارش والخيام والأحذية والدمى والتروس والجعاب وعلب المرايا وأغطية المقاعد وأغطية الرؤوس والمرايل وأجربة السيوف والمظلات وأجلال الخيل وأغلفة المصابيح. واستخدم الجلد الملون فى الأسقف والحوائط والأسرة وتغطية الصناديق وحمالات السراويل وأربطة السواعد[٣] والسروج.

وتتضح الروح الفنية بصفة خاصة فى دمى خيال الظل التى كانت تصنع من الجلود (لوحة 1367) وانتشرت لعبة خيال الظل فى كثير من الأقطار الإسلامية. وكان يستخدم فى صناعة الدمى جلود تتميز بالصلابة والتماسك والشفافية والاحتفاظ بنقاء الصبغات المثبتة عليها. وكان سطح الجلد يوخز بثقوب تتفاوت فى سمكها وتفرغ بعض مساحتها: وذلك حتى تتضح أشكال الملابس وتفاصيلها وملامح الوجوه وغيرها عندما يسلط عليها الضوء. وكانت أطول

---

(*) بحث بندوة عن فنون الجلود والتجليد بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة ـ ١٩٧١.

(١) بالمتحف القبطى بالقاهرة غلاف جلدى يرجع إلى القرن الرابع الميلادى. رؤوف حبيب: دليل المتحف القبطى لعام ١٩٦٦م. قسم المتنوعات ص ١٩.

(٢) د. حسن الباشا: الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية جـ ٣ ص ١١٠٧.

(٣) سلوى شعبان أحمد: مشغولات الجلود. رسالة ماجستير بكلية التربية الفنية ص ٢٥ ـ ٥٦.

الدمى تتراوح ما بين ٣٠ و٥٠سم وكانت تحرك بواسطة سيقان خشبية، وكانت الدمى التى تستخدم فى التمثيلية الواحدة تبلغ حوالى مائة دمية وفى بعض التمثيليات استخدم أكثر من مائة وخمسين دمية: ما بين دمى لآدميين وحيوان وطير وعمائر وأشجار وسفن وأثاث وأدوات[(١)].

غير أن أهم مشغولات الجلود ولا سيما من الناحية الفنية كانت أغفلة الكتب (لوحات 1779 ـ 1795) وقد استخدم شكل الكتاب إلى جانب القرطاس منذ صدر الإسلام، ثم شاع استخدامه فى العصر العباسى. وكانت الخامة الرئيسية المستعملة فى تغليفه هى الجلد. وازدهر فن التجليد عند المسلمين ازدهاراً كبيراً حتى كاد أن يقتصر عليهم، وانتقل تأثيره إلى أوروبا. ومن أهم الأسباب ازدهار التجليد فى العالم الإسلامى الحفاوة بالعلم وبوسائله: ومنها الإقبال على تأليف الكتب ونسخها واقتنائها ووقفها، ومنها تأسيس المكتبات لحفظها والانتفاع بها، وإلحاقها بالمنشآت العلمية والدينية والخيرية: من مساجد ومدارس وخانقات وأربطة وكذلك الحرص على إنشاء المكتبات الخاصة[(٢)].

وعلى الرغم مما انتاب الكتب من تدمير وضياع وتلف على طول التاريخ الإسلامى ولا سيما لما تعرضت له المكتبات فى كثير من الأوقات من تخريب أثناء الغزو والشدائد أحياناً، وبسبب الجهل والتعصب أحياناً أخرى فإنه كان فى الإمكان التوصل إلى كثر من الحقائق المتلقة بفن التجليد فى الإسلام وذلك بفصل ما وصلنا من مجموعات من الأغلفة، وما ذكره بعض المؤلفين من وصف لها.

ومنذ بداية القرن الرابع الهجرى (١٠م) انتشرت صناعة التجليد فى مصر، وجاء أن أناساً من الحجاز قدمةا إلى مصر، وأقاموا فى حارة الحسينية حيث أنشئوا مدابغ صنعوا بها جلوداً على نمط جلد الطائف التى اشتهرت بالدباغة.

وازدهر فن التجليد فى بغداد، وكانت مدن العراق فى القرنين الرابع والخامس بعد الهجرة (١٠ و١١م) تزخر بخزانات الكتب[(٣)].

وعثر فى صحن جامع القيروان على مجموعة من الأغلفة المغربية يرجع بعضها إلى ما بين القرن الثالث والسابع بعد الهجرة (٩ و١٣م)، ويتميز بعضها بكثرة الزخارف المختلفة من حليت هندسية وأشكال جدائل.

وفى المكتبة الأهلية فى فيينا أجزاء من أغلفة تنسب إلى القرن الرابع أو الخامس الهجرى (١٠ ـ ١١م) (لوحات 1782 ـ 1784).

وبدار الكتب المصرية نماذج لأغلفة الكتب المؤرخة ترجع إلى أواخر العصر الأيوبى وتشتمل على زخرفة من الخارج، أما من الداخل فمبطنة بصفحة من الجلد المبشور خالية من الزخرفة، ويفصل بين الغلاف الخارجى والبطانة الداخلية دفوف[(٤)] من

(١) انظر أحمد تيمور: خيال الظل.

(٢) من أمثلة ذلك ما رواه المقريزى من أن بكتمر بن عبد الله الساقى خلف ثروة طائلة من الكتب والربعات والمصاحف الثمينة ونسخ البخارى. الخطط جـ ٢ ص ٤٠٤، سهام محمد المهدى سليم: تجليد الكتب فى مصر فى العصر المملوكى ص ٢٤.

(٣) اعتماد يوسف القصيرى: التجليد الإسلامى. رسالة ماجستير بكلية الآداب بجامعة بغداد.

(٤) الدف مجموعة من أوراق مستعملة ملصقة بعضها ببعض وتلصق بين الكسوة الخارجية والبطانة لعمل سمك للغلاف ولتثبيته بالملازم الداخلية للكتاب.

الورق المستعمل. ووصل فن التجليد مستوى عالياً فيما بين القرن السابع والتاسع بعد الهجرة (١٣ ـ ١٥م).

وتنقسم أغلفة الكتب من حيث الشكل إلى ثلاثة أنواع: أولها المربع أو القريب من المربع وثانيها الأفقى (لوحة 1783) ويتميز بأن عرضه أكبر من طوله[١]، وثالثها العمودى (لوحات 1786 ـ 1795) وطوله أكبر من عرضه[٢] وعرفت الأشكال الثلاثة فى العصور الإسلامية الأولى، ثم شاع استخدام الشكل العمودى منذ القرن الخامس الهجرى (١١م). وتميزت جلود الكتب الإسلامية بالكعوب المستوية غير البارزة، وبمساواتها فى الحجم لورق الكتاب، وباشتمالها على امتداد فى الجانب الأيسر يعرف باللسان ولم تقتصر العناية بها على الجزء الخارجى فحسب، بل امتدت أيضاً إلى الجزء الداخلى وهو البطانة.

ومن العصور التى شاهدت تقدماً كبيراً فى فن التجليد عصر المماليك كما شهد بذلك الجلود التى وصلتنا من هذا العصر (لوحات 1790 ـ 1791) وفيه اتخذت زخرفة الغلاف نمطاً ثابتاً من حيث تقسيمه إلى متن وإطار وركن واشتماله على لسان خماسى الأضلاع وبطانة وتميزت أغلفة المصاحف والربعات المملوكية بتحليتها بالزخارف الهندسية المتشابكة الممحطة التى تغطى جلدة الغلاف، بالإضافة إلى عمل نقط ذهبية مضغوطة، وفى بعض الأحيان كانت تتوسط الغلاف جامة أو منطقة مزخرفة بقطع رقيقة من الجلد على هيئة زخرفة نباتية فوق أرضية ملونة.

أما حواف الغلاف فكانت تخصص غالباً للوحدات الهندسية والكتابات فى حين كان وسطها يخصص للوحدات المتشابكة.

ومن الزخراف الهندسية التى كثر استخدامها لتزيين أغلفة الكتب فى ذلك العصر الاشكال النجمية المتعددة الاضلاع، وكانت المناطق الهندسية تملأ بزخارف نباتية مورقة ولا سيما تلك الزخرفة التى عرفت باسم الأرابسك.

ولم يكن للخط دور كبير فى زخرفة الغلاف، وقد استخدم أحياناً نوع غليظ من الخط المقور يعرف باسم الطومار.

وبدار الكتب المصرية مجموعة كبيرة من الكتب ذات الأغلفة الجميلة: نذكر منها على سبيل المثال غلاف ربعة ابى سعيد خشقدم المؤرخة سنة ٨٦٦هـ (١٤٦٢م) وغلاف مصحف الغورى الذى يتميز بغلافه الأحمر الضخم[٣] والمؤرخ سنة ٩٠٨هـ (١٥٠٢م).

وبالمسجد الحسينى مصحف ينسب إلى عثمان رضى الله عنه (لوحة 1797) وقد أعيد تجليده فى عهد السلطان الغورى وآخر ينسب إلى على بن أبى طالب كرم الله زجهه (لوحة 1796).

ووصلتنا أسماء بعض المجلدين من العصور الإسلامية المختلفة: مثل شفة المقراض[٤].

وعرف فى فن التجليد كثير من

(١) يسمى عند المجلدين المحدثين فى مصر بالفورمة الإيطالية..

(٢) يسمى بالفورمة الفرنسية.

(٣) مقاسه ٤٧سم طولاً و٣٦سم عرضاً.

(٤) انظر د. حسن الباشا: الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية مادة مجلد.

المصطلحات سواء من حيث الصناعة أو تنفيذ الزخرفة أو الأدوات المستخدمة ومن أهمها التمحيط الزخرفى برسوم مطبوعة بآلات ساخنة مصمتة اى بدون أختام أو تلبيس الحلية ودلكه بآله صماء.

الضغط بالأختام أو بالقوالب الباردة وبالأختام الساخنة والتطبيق (لوحة 1779).

والتفريغ وبه توضع طبقتان من الجلد تلصق إحداهما على الأخرى بعد أن تم تفريغ الزخارف المطلوب فى الطبقة العليا والتذهيب (لوحة 1787) والزخرفة باللاكية (لوحات 1792، 1794).

التقفية: تدوير كعب الكتاب (لوحة 17و3).

كبرى اللسان: شريط بقدر سمك الكتاب يصل ما بين الجانب الأيسر وبين اللسان وهو جزء منه (لوحة 1791).

ظاهر الغالف (لوحات 1784، 1785، 1787، 1788، 1792 ـ 1794).

الباطن والبطانة الوجه الداخلى للغلاف (لوحات 1786، 1789، 1790، 1795).

الساحة الجزء الكبير داخل الإطار (لوحة 1793).

الحاشية:

**وفيما يلى نماذج من الزخرفة والتذهيب والتجليد.**

**قطعة من غلاف مصحف بالمكتبة الأهلية فى فيينا مجموعة الأرشيدوق رينر، القرن الرابع أو الخامس الهجرى (١٠ ـ ١١م) وتصور للشكل الأصلى للغلاف (لوحة 1782).**

جزء من غلاف من النوع العمودى له لون بنى قاتم من جلد العجل نفذت زخارفه بواسطة آلة لها خاتم للضغط ينتج الوحدة الزخرفية المتكررة فى تلاصق كماأن به نقطاً منفذة بواسطة خاتم أجوف ومطعم ببعض الألوان أو بالذهب ويحد الزخارف خطوط منفذة بطريقة الضغط. ويزخرف الغلاف مستطيل أوسط حوله إطار، والمستطيل الداخلى تزخرفه أربع جدائل مرتبة أفقياً ويحف بالمستطيل إطار تزخرفه عناصر كأسية ثلاثية متتابعة داخل فروع نباتية ملتوية يتخذ كل طرفين منها هيئة العمود، وينتهى بما يشبه التاج (وقد عرف بعد ذلط هذا التكوين الزخرفى فى زخرفة إطارات الأغلفة فى العصر المملوكى) أما اللسان فهو مستطيل، وفى أعلاه وأسفله شريطان استمراراً لإطار الغلاف السابق ذكره، ويحصر هذان الشريطان بينهما زخرفة هندسية على هيئة معين مشطوف الزوايا.

## تصور لغلاف من القرن الرابع أو الخامس الهجرى (١٠ ـ ١١م) (لوحة 1783).

عبارة عن أشرطة تحيط بمستطيل خال من الزخرفة. والشريط الأوسط يشتمل على وحدة زخرفية على هيئة مرويحة نخيلية تتكرر معدولة ومقلوبة بالتبادل.

**باطن غلاف مصحف باسم السلطان الغورى مؤرخ سنة ٩٠٨هـ (١٥٠٢م) بدار الكتب المصرية (رقم ٧٢ مصاحف) (لوحة 1790).**

باطن غلاف مصحف كبير من الجلد الأحمر مقاس ٤٧ × ٣٦سم فة نهاية صفحاته تاريخ الفراغ منه ونصه: «وكان الفراغ من كتابة هذا المصحف الشريف فى شهر رمضان المعظم قدره وحرمته سنة ثمان وتسعمائة على يد الفقير إلى الله أحمد

بن على الفيومى حامداً ومصلياً ومسلماً تسليماً».

وباق من الغلاف دفتان ولسان ومفقود منه الكعب والوجه الخارجى لقنطرة اللسان وهو مرمم فى عصر تال. ويزخرف باطن الغلاف سرة بيضاوية مفصصة ومذهبة يتصل بها من أعلى وأسفل دلايتان، وفى الزوايا الأربع أشكال مثلثة، وجميع هذه الاشكال مملوءة بزخارف نباتية مورقة (أرابسك) متداخلة ومتراصفة.

ويتضح من ذلك أن العناية بباطن الغلاف لم تكن تقل عن العناية بالغلاف نفسه.

**باطن لسان المصحف (لوحة 1791).**

على الوجه الداخلى لقنطرة اللسان كتابة تسجيلية بخط ثلث تركيب نصها: «برسم مولانا المقام الشريف خادم الحرمين الشريفين السلطان الملك الأشرف أبى النصر قانصوه الغورى خلد الله ملكه».

ويزخرف اللسان سرة لها دلايتان على نمط الغلاف، وفى كل من زاويتيه زرخفة مشابهة لزخرفة زوايا باطن الغلاف. ويحد باطن اللسان من جانبه الملتصق بالغلاف شريط من وحدات دائرية مفصصة متلاصقة يتضمن كل منها زخرفة نباتية مورقة مرتبة عناصرها ترتيباً نتراصفاً منسقاً.

## الصفحة اليمنى من غرة المصحف (لوحة 1845).

إحدى صفحتين متواجهتين تؤلفان غرة المصحف وهما متشابتهان تماماً من حيث التقسيمات الزخرفية والزخارف النباتية التى تغشيها غير أنهما مختلفتان من حيث النصوص الكتابية التى يكمل بعضها الآخر.

ومن حيث التقسيم الهندسى تنقسم ساحة الصفحة إلى شكل مربع فى الوسط يحده من أعلى وأسفل شريط مستطيل، ويحيط بالساحة من جميع الجوابن إطار، وحوله من الجوانب الثلاثة الخارجية إطار أعرض.

والمربع الأوسط مقسم إلى مناطق هندسية تمثل طبقاً نجمياً يتالف من ترس عشرة فى الوسط، ويحف به لوزات ثم كندات وتستمر خطوط الطبق النجمى حتى جوانب المربع ويتضمن الترس كتابة بخط الثلث نصها:

«أمر بكتابة هذا المصحف

الشريف مولانا المقام الشريف

الإمام الأعظم مالك رقاب الأمم

ملك البرين والبحرين»

وتكملة النص على الصفحة اليسرى.

ويزخرف الكندات رسوم من التوريق العربى (أرابسك) مرتبة ترتيباً منسقاً ومتراصفاً.

والشريط العلوى يشتمل على بحر فى الوسط ومثلثين فى الجانبين، ويغشى الجميع زخارف نباتية مورقة بنفس الأسلوب السابق، ويتضمن البحر الأوسط جزءاً من آية قرآنية بالخط الريحانى نصها:

﴿وَإِنَّهُ لَتَنزِيلُ رَبِّ ٱلْعَٰلَمِينَ﴾.

وفى الشريط الأسفل ﴿نَزَلَ بِهِ ٱلرُّوحُ ٱلْأَمِينُ﴾.

وتكملتها فى الصفحة المقابلة.

أما الشريط العريض فتزخرفه وحدتان تتكرران بالتبادل وإحداهما عبارة عن منطقة شبه بيضاوية مفصصة ومدببة تمثل وخارف نباتية متراصفة ومنسقة، والأخرى عبارة عن عنصرين أحدهما فوق الآخر.

**الصفحة اليسرى من غرة المصحف (لوحة 1845) المركز النجمى تكملة الكتابة ونصها:**

خادم الحرمين الشريفين

السلطان المالك الملك الأشرف

أبو النصر قانصوه الغورى خلد

الله ملكه بمحمد وآله.

وفى الشريطين العلوى والسفلى تكملة الكتابة فى شريطين ونصها:

على قلبك لتكون من المنذرين

بلسان عربى مبين

أما أسلوب الزخرفة فمشابه تماماً للصفحة اليمنى.

**غرة مخطوطة لبردة البوصيرى مؤرخة سنة ٧٤١هـ (١٣٤٠م) بالمكتبة الأهلية فى فيينا (لوحة 1739).**

الصفحة اليسرى تنقسم إلى قسمين: عبارة عن مربع كبير فى أسفل ويعلوه شريط العنوان ثم شريط ضيق أعلاه أشكال شرافات مسننة، وبه كتابة بالخط الكوفى على أرضية نباتية نصها:

«الكواكب الدرية فى مدح خير البرية».

وفى وسط المربع سرة دائرية مسننة المحيط فى وسطها شكل نجمى مفصص يحده ستة أقواس، وفى داخل الشكل النجمى كتابة بالخط الثلث نصها:

«برسم المقام

الشريف السلطان

الملك الناصر»

**أشكال زخارف هندسية من الفن الإسلامى (لوحة 1778).**

هذه الوحدات مقتبسة من الزخارف على العمائر والفنون والمخطوطات الإسلامية (لوحة 1778).

والأشكال الستة الأولى تتكون من مستطيلات وزوايا باستثناء الشكل الثالث فى أعلى اليسار حيث يحيط به شريط متعرج فى حين تملأ الأشكال دوائر مطموسة. أما الأشكال الستة السفلى فتجمع بين الخطوط والزوايا والدوائر والاقواس، وفى بعضها زخارف نباتية محورة وتمثل هذه النماذج من الزخارف الهندسية ما بلغه الفنانون فى العصر الإسلامى من تقدم فى مجال هذا النوع من الزخارف.

**شكل هندسى لشريط زخرفى من الفن الإسلامى (لوحة 1778).**

هذا الشريط مقتبس من زخارف الإطارات والأفاريز فى العمائر والفنون والمخطوطات الإسلامية.

وهو نموذج يوضح التقدم الكبير الذى أحرزه الفنانون الإسلاميين فى مجال زخرفة الأفاريز والإطارات.

وكانت المناطق فى كثير من الأحيان تغشى بزخارف نباتية محورة منسقة تنسيقاً زخرفياً جميلاً، ويتضح فيها التداخل والتراصف والوحدة المكررة التى توحى بالمتداد إلى ما نهاية.

كما يظهر فيها التركيز على التقابل بين الظل والنور وبين التقوس والاستقامة وبين التزوية والتدوير.

**ورقة من الرق من مصحف بالمكتبة الأهلية فى فيينا من القرن الثانى أو الثالث الهجرى (٨ ـ ٩م) (لوحة 1805).**

(رقم .Mixt 814, Fo 1.14).

تشتمل هذه الصفحة فى أعلى على آخر

سورة «القدر» بالخط الكوفى البسيط: «سلام هى حتى مطلع الفجر».

ثم أسفلها مستطيل به اسم السورة التالية ويقرأ «جزء عم لم يكن ثمتى (ثمانى) آيات» والفاصل عبارة عن مستطيل يشتمل على شرطي من الدوائر المتماسة بداخلها اسم السورة وعدد الآيات، وحول المستطيل إطار ويتفرغ منه على الجاني الأيسر فى هامش الصفحة شكل دائرى كبير تزخرفه دوائر مرتبة بكل منها ورقة نباتية محورة ويزخرف الفاصل وحدات من زخارف نباتية محورة ثم أسفل العلامة بداية البسملة «بسم الله الر(حمن الرحيم)».

ويلاحظ على هذا الخط استخدام الطرق الأولى للإعراب والإعجام حيث أن الأعراب (أى علامات الفتحة وغيرها) يتم بواسطة نقطة مستديرة حمراء: وتمثل النقطة أعلى الحرف الفتحة، والنقطة أسفل الحرف الكسرة، والنقطة أمام الحرف، والنقطتان بعضهما فوق بعض التنوين (وحل بعدها فيما بعد العلامات المستخدمة حالياً).

أما الإعجام أى التمييز بين الحروف المتشابهة شكلاً والنختلفة لفظاً فيتم بواسطة خطوط رفيعة قصيرة.

وينسب ابتكار الإعراب السابق إلى أبى الأسود الدؤلى وابتكار الإعجام إلى نصر بن عاصم ويحيى بن معمر.

هذا وقد استبدل بهذين الأسلوبين فيما بعد العلامات المستخدمة حالياً وكان ذلك على يد الخليل بن أحمد الفراهيدى.

# التصوير على التحف التطبيقية في مصر الإسلامية[*]

عرفت مصر قبيل الإسلام أنواعاً مختلفة من التصوير: مثل ـ التصوير على الجدران وعلى الأحجار الجيرية والفخار وعلى المنسوجات.

وبدخول العرب مصر فى سنة ٢١هـ/ ٦٤١م تخلصت مصر من نير السيطرة البيزنطية وصارت ولاية تابعة للخلافة الإسلامية، وكانت مصر فى هذا العصر بما فيه من فترات استقلالها تتبع النظم السائدة فى مركز الخلافة فى معظم نواحى حياتها، لا سيما نظم الحكم والإدارة، غير أن هذه التبعية لم تكن تفرض على المصريين قسراً، بل كان العرب من المرونة بحيث استطاعوا أن يفرقوا بين شريعتهم الإسلامية ولغتهم العربية من جهة، وبين الأنظمة والتقاليد الإجتماعية المحلية من جهة أخرى.

وقد ظهرت هذه الرزح بوضوح فى الصناعات والفنون فى عصر الولاة الأمويين إذ ظل الصناع والفنانون المصريون يزاولون أعمالهم دون تدخل من السلطة الحاكمة سواء منهم من أسلم أو من بقى على دينه.

ولا شك أن الروح نفسها ظهرت فى التصوير فى ذلك العصر، فبقى الأسلوب القديم دون تغيير فيما عدا إضافة الكتابة العربية، والإقلال من الرموز والموضوعات المسيحية.

ونستطيع أن نلاحظ الاستمرار الفنى فى بعض قطع النسيج، التى حفظها لنا الزمن، والتى ترجع إلى هذه الفترة المهمة من التاريخ المصرى.

ففى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة قطعة من النسيج (سجل رقم ١٠٨٤٦) (لوحة 767) وهى عمامة من الكتان الأبيض، يزخرفها شريط أفقى منسوج بالصوف به رسوم طير، يعلوه شريط من الكتابة العربية بالخط الكوفى، ينسب العمامة إلى صاحبها سمويل بن موسى، ويؤرخ صناعتها بسنة ٨٨هـ/ ٧٠٧م وفيما عدا الشريط الكتابى، فإن أسلوب الزخرفة والرسوم متأثر بالطابع الذى بدأ منذ أواخر القرن يتميز بالجمود والتحوير والبعد عن الواقع، وفى الوقت نفسه بظهور التأثيرات الساسانية.

ويتضح نفس الأسلوب فى الصور الملونة المرسومة على الخشب التى تنسب إلى ذلك العصر ففى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة لوح (لوحة 1193)، يزخرفه شريط، يتألف من

(*) الموسوعة المصرية ـ العصر الإسلامى ـ هيئة الاستعلامات.

سمكة تتكرر على هيئة زخرفية فى تقابل وتدابر (سجل رقم ٩٤٩٤).

ويحتفظ المتحف نفسه بلوح طويل ربما كان مثبتاً فى سقف العوارض وينسب إلى العصر نفسه وتزخرفه مناطق مربعة بداخلها وحدات زخرفية بعضها نباتى وبعضها من طير، وبعضها من سمك. وتذكرنا ألوان اللوح الزاهية، رغم اندثارها بألوان الصور فى مصر فى عصر ما قبل الإسلام.

وباستيلاء العباسيين على الخلافة فى سنة ١٣٢هـ/٧٥٠م وضح الميل نحو مظاهر الحضارة الفارسية وتردد صدى هذا الميل بطبيعة الحال فى الحياة المصرية، ومن ثم بدأ التصوير المصرى يتأثر بالتصوير العباسى الجديد، الذى استمد كثيراً من عناصره من الفن الفارسى.

وقد وجدت جهات فى القطر المصرى كانت أقل تأثراً بالتجاهات الجديدة وأكثر محافظة على التقاليد القديمة، بحيث صار لرسومها طارع مميز، يختلف كثيراً عن الطابع العام، وأوضح الأمثلة على ذلك إقليم الفيوم.

وقد وصلتنا مجموعة من قطع النسيج (لوحة 774) من الصوف، ومن الصوف والكتان، ترجع إلى كورة الفيوم، وتنسب إلى ما بين بداية العصر الإسلامى والعصر الفاطمى. ويزخرف كثيراً من هذه القطع رسوم، تتألف عادة من أشرطة من صور حيوانية وطيور وآدميين بالإضافة إلى أشرطة من الكتابة العربية الزخرفية المحورة، التى قد تكون عبارة كاملة ذات معنى، أو تكراراً لكلمة واحدة أو مجرد زخارف من حروف، تؤلف كلمات لا معنى لها، كما تزخرف أيضاً بزخارف هندسية مدرجة.

ولقد اهتم الطولونيون بالتصوير، وأقبلوا على استخدامه فبنوا القصور، وزخرفوها بالصور تقليداً لما كانت عليه الحال فى قصر الخلافة فى سامرا. ولقد أشارت المصادر التاريخيى فعلاً إلى اتخاذهم للصور كما فعل خمارويه فى بستانه.

ولقد اكتشف فى حفائر طولونية بالفسطاط بعض قطع من الخزف ذى البريق المعدنى، يعتقد أنها صنعت فى مصر نفسها، وتشتمل بعض هذه القطع الطولونية على رسوم آدمية، تمثل موسيقياً يعزف على عود أو رجلاً يقعد متربعاً أو غير ذلك.

وتتسم صور الخزف الطولونى (لوحة 862) بصفة عامة بطابع التحوير، والبعد عن الواقع والأسلوب المعتمد على الخطوط المحددة مع قليل جداً من الخطوط الداخلية أما الوجوه الآدمية فمعظمها أقرب إلى الوضعة الثلاثية الأرباع، وتبدو فيها العينان مجرد دائرتين فى وسط كا منهما نقطة، ويفصلهما بعضهما عن بعض فى معظم الأحيان خطان متجاوران بمثلان الأنف، ويمتدان من الجبهة إلى الفم، الذى يتمثل على هيئة خط أو نقطة أو دائرة غير كاملة. والواقع أن هذا الاسلوب فى رسم الآدميين قد وجد مثيل له فى بعض الصور الجدارية فى سامرا؛ أما الرسوم بصفة عامة فيتصل اسلوبها اتصالاً وثيقاً باسلوب سامرا.

وفى عصر الطولونيين أخذت الروح الجديدة، التى ظهرت فى رسوم المنسوجات فى عصر الولاة العباسيين تزداد وضوحاً، إذ زودت بحركة وحيوية وقرب من الواقع وقوة فى التعبير، ولا سيما فى صور الحيوان، بالإضافة إلى كثرة استخدام وحدات من طراز سامرا. ويظهر هذا الأسلوب بالقاهرة

على قطعة من النسيج تنسب إلى عصر الطولونيين (سجل رقم ١٤٧٤٦) ويزخرف هذا النسيج صورة طائر فى رقبة عصابة (لوحة 770) طائرة وتتدلى من منقاره زهرة أو ثمرة.

وقد اهتم الفاطميون بالتصوير كمظهر من مظاهر الحضارة، كما أدى إلى ازدهاره وانتشاره، ووصلنا أن مصوراً من العصر الفاطمى يسمى الكتامى صور فى دار النعمان بالقرافة صورة سيدنا يوسف فى الجب، وقد مثل يوسف فيها عاريا، ولون الجب باللون الأسود بحيث كان يخيل للناظر أن جسم يوسف باب مفتوح فيه.

ويبدو أن سوق المصورين كانت رائجة فى هذا العصر مما أدى إلى كثرتهم وقد أشار المقريزى فى اثناء كلامه عن بعض المصورين الفاطميين إلى كتاب فى طبقات المصورين اسمه «ضوء النبراس وأنس الجلاس فى أخبار المزوقين من الناس» كما أورد المؤلف نفسه أنباء بعض المصورين الذين اشتهروا فى العصر الفاطمى مثل القصير وبنى المعلم والنازوك والكتامى وهم من المصورين، كما أشار إلى مصورين غير مصريين اشتغلوا فى مصر مثل ابن عزيز.

وبالإضافة إلى النقش ازدهر التزويق بالفسيفساء فى هذا العصر وقد اشتهر فى مصر صناع كانوا يسعون فى صناعتها خارج مصر، وقد ذكر المقدسى أنه شاهد على فسيفساء الكعبة الشريفة توقيع صناع مصريين، كما أن الراوى الذى حج إلى المكعبة الشريفة حفظ لنا نص كتابة بالفسيفساء به توقيع صانه مصرى.

وازدهر التصوير فى العصر الفاطمى بصفة خاصة على الخزف ذى البريق المعدنى[1] (لوحات 867 ـ 884) ووصلنا مجموعة من المنسوجات الفاطمية المزخرفية بالصور، استطاع الباحثون أن يتتبعوا فى ضوئها تطور أسلوب الزخرفة واتصوير على النسيج فى العصر الفاطمى.

وفى بداية العصر الفاطمى وضح فى المنسوجات الفاطمية أثر الزخرفة الحيوانية التى عرفت فى العصر الطولونى وعصر الولاة، إذ كانت رسوم الحيوان والطير تصور داخل مناطق، تؤلف أشرطة أو داخل أشرطة توازى أشرطة الكتابة. وقد يصور داخل المنكقة حيوان أو طائر، أو حيوانات أو طائران فى تقابل أو تدابر (لوحات 776 ـ 777) وكانت الأشرطة فى أول الأمر قليلة وضيقة، ولكنها منذ القرن ٤هـ/١٠م أخذت فى الاتساع وأخذت أعدادها فى الإزدياد، وكانت رسوم الحيوان فى بداية العصر الفاطمى قليلة وممثلة بأسلوب هندسى محور.

ثم حدث فى القرن ٥هـ/١١م الذى يعتبر بحق العصر الذهبي للنسيج الفاطمى أن عظم الشغف بالمنسوجات، وصارت تزخرف بأشرطة ومناطق متداخلة قد يكثر عددها وقد يوجد فيها رسوم حيوان وطير. وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة قطعة من نسيج ذلك العصر تعتبر فريدة فى نوعها إذ تتالف زخارفها من رسوم آدمية (لوحة 778).

أما فى العصر الأيوبى فقد ظهر فى التصوير مزيج من التقاليد الفاطمية العباسية والموصلية فى ذلك الوقت، كما

(١) انظر البحوث عن الخزف.

دخلته بعض التأثيرات المسيحية نتيجة الاحتكاك بالأوروبيين أثناء الحروب الصليبية.

ولم يكن موقف الأيوبيين إزاء التصوير بالصرامة التى يعتقدها البعض، إذ وصلتنا تحف أيوبية مزخرفة بالصور كما اتخذ الأيوبيون الرنوك على هيئة صور مختلفة (لوحة 781)، ومن أمثال ذلك نسر صلاح الدين، الذى يعتقد أنه كان موجوداً على باب الشعرية، وهو من أبواب سور صلاح الدين لعاصمة الديار المصرية غير أن المسلم به أن ما وصلنا من إنتاج مصور من هذا العصر قليل بالنسبة للعصر الفاطمى.

ولقد وصلنا من عصر الأيوبيين بعض مخطوطات عربية تتعلق بالديانة المسيحية ومزوقة بتصاوير حسب أسلوب المدرسة العربية الإسلامية فى ذلك الوقت.

أما فى عصر المماليك ٦٤٨ - ٩٢٢هـ/ ١٢٥٠ - ١٥١٧م فإن التصوير (لوحات 1352 - 1358، 1360 - 1363) بطبيعة الحال كان استمرار لعصر الأيوبيين شأنه فى ذلك شأن غيره من كثير من مظاهر الحضارة والثقافة، ذلك أن الدولة المملوكية نفسها يمكن اعتبارها امتداداً وتكملة للدولة الأيوبية، وكان لهجرة كثير من الفنانين إلى مصر - التى استطاعت أن تدحر الخطر المغولى، الذى اكتسح إيران والعراق، وهدد غيرهما من بلاد الإسلام - أثر كبير فى تطوير فنونها وازدهارها بما فى ذلك التصوير.

ولم يصلنا من عمر المماليك صور جدارية تستحق الذكر غير أن المصادر الأدبية أشارت إلى استخدام المماليك للتصوير فى زخرفة قصورهم وعمائرهم المدنية.

كما وصلنا أسماء مصورين عديديين من عصر المماليك.

وإلى جانب زخرفة الجدران ازدهر فى عصر المماليك فن تزويق المخطوطات بالتصاوير سواء فى ذلك الكتب الأدبية والعلمية، ويتضح ذلك من المؤلفات الأدبية والتاريخية ومن المخلفات المادية.

وفى بعض الأحيان يظهر فى الصورة المملوكية طابع تركى وذلك لغلبة العناصر التركية، ويتضح هذا الطابع فى ملامح الوجوه وفى الزى وفى الأسلحة والمعدات الحربية التى تتمثل فيها، وفى أحيان أخرى تظهر سحن مغولية، ويرجع ذلك إلى ظهور المغول على المسرح الإسلامى بصفة عامة، وإلى وجود بعض العناصر المغولية بين صفوف المماليك أنفسهم.

وإلى جانب المخطوطات يتمثل التصوير المملوكى فى بعض أنواع الفنون التطبيقية مثل الخزف والزجاج والمعادن والمنسوجات، وتعتبر الصور على الخزف المملوكى قليلة إذا قورنت بمثيلتها على الحزف الفاطمى كما تقل جداً الرسوم الآدمية.

ومن الفنون التطبيقية المملوكية التى زخرفت منتجاتها بالصور المنسوجات الحريرية التى كثيراً ما كانت تزخرف بالوحدة الزخرفية المعروفة باسم «شجرة الحياة»، وقد ظهرت فى مثر من قبل عصر المماليك. وتتألف هذه الزخرفة من شجرة محورة يحف بها حيوان أو طائران متماثلان إما فى تقابل أو فى تدابر. وعلى عكس أسلوب رسم الشجرة المحور يتسم رسم الطير والحيوان بالقرب من الطبيعة وبالتعبير عن الحركة، وإن لم يخل من تنسيق زخرفى.

وبالإضافة إلى هذه الوحدة الزخرفية ظهر على النسيج المملوكى أنواع أخرى من صور الكائنات الحية. وفى متحف الفن الإسلامى

بالقاهرة قطعة من نسيج الحرير المصرى باسم السلطان الملك الناصر (سجل رقم 5872) (لوحة 784) تشتمل على شريط فيه رسوم شجيرات مورقة يفصل كلاً منها عن الأخرى صورة فهد، يطارد غزالاً. والصورة هنا مملوءة بالحيوية والحركة رغم ما فة رسمها من تحوير وطابع زخرفى.

وفى المتحف نفسه قطعة نسيج عليها زخرفة مطبوعة (سجل رقم 7924) (لوحة 791) ربما من صناعة مصر فى القرن ٨ - ٩هـ/ ١٤ - ١٥م. وتمثل زخرفتها حمالاً يمشى بخطوات واسعة وئيدة، وقد مال إلى الأارض تحت حمل وضعه على ظهره ومما يلفت النظر فيها أن الحمال عارى الجسد، ما عدا سروالاً غطى بزخرفة من خطوط متقاطعة تشبه زخرفة الحمل نفسه، كما يلاحظ الأنف المدبب ووضع الراس وشكل الذراعين غير الطبيعى.

وفى عصر المماليك استخدم التصوير فى زخرفة منتجات نوع آخر من الفنون التطبيقية، ونقصد بذلك التحف المعدنية من مكفته وغير مكفته. وقد اتخذت رسوم الكائنات الحية فى كل من النوعين طريقة خاصة مميزة.

وقد ازدهر فى عصر المماليك فن تكفيت المعادن الذى عرف فى الموصل وفى شرقى إيران منذ القرن ٦هـ/١٢م، ووصلتنا تحف منه ترجع إلى عصر الأيوبيين.

وقد ساعد على ازدهار هذا الفن قدوم صناعه إلى مصر أما غزو المغول الذى اجتاح مراكزه فى القرن ٧هـ/١٣م. وقد وصلتنا أسماء بعض مراكز الصناع الذين زاولوا عملهم فى مصر. ومن أشهر هؤلاء محمد بن سنقر البغدادى الذى صنع كرسى (لوحات 968 - 969) الناصر محمد بن قلاوون فى سنة ٧٢٨هـ/١٣٨٣م، وقد حلاه برسوم جميلة من ضمنها رسوم البط إشارة إلى اسم «قلاوون»، وهو بمعنى البط فى اللغة التركية القديمة وهذا الكرسى من كنوز متحف الفن الإسلامى بالقاهرة «سجل رقم 139).

وقد كانت التحف النحاسية والبونزية (لوحة 989) فى هذا العصر تكفت رسومها فى كثير من الأحيان بالفضة والذهب. وكانت هذه الرسوم تمثل زخارف نباتية وهندسية وكتابية وحيوانية بالإضافة إلى مناظر صيد أو فروسية داخل مناطق مختلفة الأشكال.

هذا وقد تمثلت صور الكائنات الحية على التحف المعدنية المكفتة بالفضة والذهب أيضاً بطريقة أخرى فريدة فى نوعها، وهى تشكيل حروف الكتابات التى تزخرفها على هيئة كائنات حية آدمية وحيوانية (لوحات 973 - 978) ومن المحتمل أن هذاالأسلوب من الزخرفة على التحف المعدنية المكفتة قد جاء إلى مصر من الموصل أو شرقى إيران.

غير أنه من الملاحظ أن فكرة تشكيل الحروف الهجائية على هيئة كائنات حية نبعت فى مصر، ولن نذهب بعيداً إلى اللغة الهيروغليفية، ولكن يكفى أن نشير إلى المخطوطات المصرية المكتوبة باللغة القبطية على الرق والتى ترجع إلى القرون الإسلامية الاولى حيث زخرفتها فيها بعض الحروف الاولى بصور مختلفة من بينها رسوم نباتية عربية ورسوم حيوانية وآدمية. ومن المعتقد أن هذا الأسلوب فى زخرفة الحروف الهجائية انتقل إلى الايرلنديين والأرمن.

وبعد فإن مصر بعاصمتها القاهرة فى

عصر سلاطين المماليك كانت الملاذ الأخير والحصن الحصين للتصوير الإسلامى لا سيما بعد أن قضى عليه المغول فى إيران والعراق، وإذا كان التصوير لم ينتشر فى منتجات الفنون التطبيقية إلى المدى الذى بلغه فى العصر الفاطمى، فإن المخطوطات المزوقة التى وصلتنا تشهد بما حققه هذا الفن فى عصر المماليك من تقدم وازدهار، كما تعكس فى الوقت نفسه عظمة مصر، وما وصلته من قوة ورخاء وتحضر.

# الخط الزخرفى على التحف التطبيقية(*)

منذ صدر الإسلام عنى الصناع بصفة اساسية بتزويق منتجاتهم بكافة انواعها وموادها واشكالها وطرزها بكتابات عربية احياناً تتميز بطابع زخرفى خاص.

ومن الملاحظ أنه كما تطور الخط العربى فى المصاحف وفى المخطوطات وعلى المبانى إلى أنواع صارت تعرف باسم خط المصاحف وخط النسخ والخط الاثرى طوّع بدوره على المنتجات التطبيقية بحيث اتخذ اشكالاً متميزة بحيث يمكن أن نطلق عليه اسم الخط الزخرفى التطبيقى وإن ظلت الخطوط التقليدية مستخدمة ايضاً ولا سيما الكوفى والثلث والفارسى.

وقد انفرد هذا الخط الزخرفى التطبيقى بخصائص جمالية لم تشع فى أنواع الخطوط التقليدية الأخرى.

ويتميز هذا الخط بخصائص قد تتوفر كلها أو بعضها فى العمل الفنى الواحد وأهمها ما يلى:

١ ـ الطابع الزخرفى الواضح (لوحات 821، 870، 922، 952، 953).

٢ ـ غرابة الشكل (لوحات 824، 970، 973).

٣ ـ عدم الوضوح مما يصعب قراءته أحياناً (لوحات 863، 866، 910، 924).

٤ ـ قد يتكون من كلمات (لوحة 931) أو حروف أحياناً لا معنى لها (لوحة 867).

٥ ـ توافق الخط مع شكل التحفة وزخرفتها بحيث يكون وحدة زخرفية جميلة (لوحات 867، 954 ـ 961، 969).

٦ ـ ملاءمة شكل الخط لطريقة الصناعة (لوحة 1220).

٧ ـ ملاءمة الخط لنوع المادة المصنوع منها المنتج (لوحات 767، 769، 792).

٨ ـ ملاءمة شكل الخط لوظيفة التحفة (لوحة 981).

٩ ـ توافق مضمون الكتابة مع وظيفة التحفة (لوحات 867، 966).

هذا وقد وصلنا نماذج كثيرة من مختلف المنتجات التطبيقية من خزف ومعادن ونسيج وسجاد وخشب وعاج وزجاج وغير ذلك. ومن أبرز المنتجات التطبيقية التى يتمثل عليها هذا النوع من الخط الزخرفى التطبيقى الأنواع التالية من الفنون وذلك على سبيل المثال لا الحصر.

أولاً: النسيج

١ ـ نسيج الفيوم وفيه تتشكل الحروف على هيئة شجيرات (لوحة 774).

٢ ـ النسيج الفاطمى (لوحات 775 ـ 780).

(*) بحث بندوة عن الزخرفة الإسلامية بجامعة الرياض ـ ١٩٧٤.

٣ ـ نسيج مملوكى: قطعة عليها عبارة الصبر «نعم الناصر لكل شيء آخر» (لوحة 790).

٤ ـ نسيج أندلسى (لوحة 793).

ثانياً: السجاد:

١ ـ من أمثلة ذلك سجاد هولباين حيث يشكل «كنار» السجاد من أشكال حروف عربية حسب الخط الكوفى (لوحات 744 ـ 745).

٢ ـ كتابات فارسية على السجاد الإيرانى (لوحات 727 ـ 728، 758).

ثالثاً: الفخار:

١ ـ بعض شبابيك القلل عليها عبارات أو كلمات (لوحة 812).

٢ ـ خط أشبه بالثلث على فخار شرف الأبوانى (لوحات 923).

رابعاً: الخزف:

١ ـ توقيعات الصناع على خزف مرسوم فوق الدهان باللون الأسود على نهاد عاجى وينسب إلى سمرقند ويرجعه البعض إلى القرن الثالث أو الرابع الهجرى (٩ و١٠م) وتوقيع الصناع بخط كوفى زخرفى فى وسط الإناء ونصه: «عمل صالح» (لوحة 822).

٢ ـ دعاء مع توقيع على خزف من القرن ٣ أو ٤هـ (٩، ١٠م) خزف ذو طلاء زبدى اللون وزخارف منقوشة باللونين الأزرق والأخضر عثر عليها فى سامرا وهذا الصحن فى متحف الأجناس فى ميونخ ونص الكتابة: «بركة لصاحبها عمل محمد الصينى أو الصلح» (لوحة 882A).

٣ ـ «صحن ذو زخارف بخط كوفى مرسومة تحت الدهان بلون أسود على مهاد عاجى سمرقند» «ق ٩ أو ١٠م» بمتحف اللوفر من باريس نصها: الحلم أوله مر لكنه آخره أحلى من العسل السلامة (لوحة 821).

ويلاحظ هنا ورود كلمة العسل التى قد تناسب وظيفة الإناء.

٤ ـ كتابة على هيئة مربع يصعب قراءتها: تقابل جميل وتوازن بين الكتابة المربعة وحافة الإناء المستديرة والتى تنطلق منها خطوط مستقيمة إلى القرب من الكتابة (لوحة 823).

٥ ـ كتابة على صحن من نيسابور من القرن ٥هـ (١١م) لفظ الجلالة «الله» بخط كوفى زخرفى سميك يدور حول الإناء وهو مرسوم بطريقة تتوافق على شكل الإناء الدائرى (لوحة 824).

٦ ـ كتابة على سلطانية من نيسابور من عهد الأسرة السامانية (إيران القرن ٤هـ/١٠م)، على هيئة شريط دائرى حول زخرفة فى وسط الإناء نصها: «السلامة والسعادة والبركة والغبطة والسعود».

٧ ـ الكتابة على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى: أدعية (لوحة 863) وتوقيعات (لوحة 876) وكتابات سحرية (لوحة 866).

(أ) كتابة على هيئة نجمة خماسية من حروف غريبة الشكل وفى مركز النجمة الخماسية الشكل توقيع الصانع «عمل هيثم بن إبراهيم» (لوحة 866).

(ب) كتابة على هيئة شريط طولى على قدر يتناسب عرضه مع عرض القدر فيضيق فى أسفل وبعض الشيء فى أعلى ويتسع فى الوسط (لوحة 867).

٨ ـ كتابات على الخزف المملوكى:

(أ) بلاطة عليها توقيع نصه: «عمل غيبى بن التوريزى» بخط كوفى داخل مربعات وحول جوانب البلاطة كتابة بالخط الكوفى المورق والمزهر نصها: «إن الله ينها [هكذا] عن الفحشاء والمنكر ولذكر الله أكبر والله يعلم ما تصنعون صدق الله» وفى المربع الأوسط كتابة مكررة بالخط الثلث الزخرفى المتداخل والمتقابل نصها: «توكل على خير معين؟» (لوحة 924).

ويتضح من هذه الكتابات بصفة خاصة غرابة الشكل وعدم الوضوح والطابع الزخرفى والملاءمة مع الشكل.

٩ ـ كتابات على بلاطات بخط ثلث كبير (لوحة 845) «وخشى الرحمن بالغيب».

١٠ ـ كتابات باللغة الفارسية على خزف قاشان والرى وساوه وغيرها من المدن الإيرانية (لوحة 839 ـ 857).

١١ ـ كتابات بالفسيفساء الخزفية على محاريب إيرانية (لوحة 567).

سادساً المعادن:

(أ) تميزت بعض المعادن باشتمالها على كتابات مشكلة حروفها أو بعض حروفها على هيئة كائنات حية وعرف هذا النوع من المعادن فى إيران ومصر بصفة عامة ابتداء من القرن الثانى عشر حتى القرن الرابع عشر وهى معادن مكفتة بالفضة والذهب والنحاس الأحمر، ومن أشهرها.

١ ـ رقبة شمعدان كتبغا من مصر بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (لوحات 973 ـ 878).

٢ ـ قدر من البرونز من إيران مؤرخ سنة ٥٥٩هـ (١١٦٣م) بمتحف الارميتاج (لوحة 953).

(ب) شمعدان باسم السلطان قايتباى اتخذت بعض الحروف أشكالاً تشبه اللهيب (لوحة 981).

# الألقاب على الآثار والتحف الفنية (*)

يختلف المعنى اللغوى للقب عن المدلول الشائع: فأصل اللقب فى اللغة النبز وهوما يخاطب به الإنسان من ذكر عيوبه وما يحب ستره، وقد ورد فى القرآن الكريم بهذا المعنى فى قوله تعالى : ﴿وَلَا تَنَابَزُوا بِالْأَلْقَابِ بِئْسَ﴾ ثم أجيز استعمال اللقب فى موضع النعات الحسن وأكثر من استعماله بهذا المعنى حتى اصطلح على مدلوله على التشريف والمدح، والألقاب أنواع: منها ما هو صفة، ومنها ما هو نسبة إلى قطر أو بلد أو قبيلة أو اسم أو حتى لقب، ومنها ما هو اسم حرفة أو مهنة أو وظيفة، وربما اعتبرت الكنية أيضاً لقباً، وقد يطلق اللقب على صاحبه بطريق رسمى على سبيل التشريف، وقد يطلق أيضاً بطريق شعبى.

ونظراًإلى أن كثيراً من رواة الحديث النبوى الشريف وردت أسماؤهم مشتملة على لقب أو مجرد لقب نشأ فى دراسة الحديث علم خاص بالألقاب. وحظيت الألقاب ولا سيما الألقاب الفخرية الرسمية بكثير من الدراسات ولا سيما فى عصر المماليك واصطلح الكُتاب فى عصر المماليك فيما بينهم على مدلول خاص باللقب وفرقوا بينه وبين ما سموه بالنعت: فسموا صفات المدح التى ترد بصيغة الإفراد: أى التى تتكون من لفظ واحد مثل: الفاضل، والشيخ والعالمى ونحو ذلك ألقاباً وصفات المدح التى ترد على صورة التركيب: أى التى تتكون من أكثر من لفظ واحد مثل: مولى أمير المؤمنين، ونصير الإسلام والمسلمين، وعضد الملوك والسلاطين وحو ذلك نعوتاً.

والنعت فى اللغة الصفة وكان يطلق على ما يختاره الإنسان ويزيد فى إجلاله؛ غير أنه استعمل أيضاً فى الذم، وعلى هذا اتفق مع اللقب فى جواز استعماله للمدح أو الذم، وأخيراً غلب على العرف استعمال كلا النعت واللقب لصفات المدح والتكريم.

وارتبطت الألقاب ارتباطاً وثيقاً بالديوان المختص بالمكاتبات الرسمية: أى ديوان الإنشاء، ذلك الديوان الذى عنى منذ نشأته بالألقاب لصلاتها بالمكاتبات والمراسيم: فعمل على تصنيفها ووضع القواعد المنظمة لها؛ وكان للدساتير التى وضعها كبار كُتاب ديوان الإنشاء دور كبير فى تنظيم الألقاب؛ ومن هذه الكتب: معالم الكتابة ومغانم الإصابة لابن الشيث المتوفى سنة ٦٢٥هـ، وكتاب التعريف بالمصطلح الشريف لشهاب

(*) بحث بندوة عن الكتابات الأثرية بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة ـ ١٩٦٦.

الدين ابن فضل الله العمرى المتوفى سنة ٧٤٨هـ، وكتاب صبح الأعشى فى صناعة الإنشا للقلقشندى المتوفى سنة ٨٢١هـ.

وتشتمل دراسة الالقاب على عدة جوانب: منها معناها اللغوى وأصلها، ومناسبة ظهورها وتطورها، وورودها فى المؤلفات المختلفة، وفى الكتابات الأثرية، وعلى النقود، وفى الوثائق، وآراء واضعى الدساتير بصددها، والظروف السياسية والاجتماعية والدينية التى أثرت فيها، وما يمكن أن تلقيه من ضوء على النواحى الاجتماعية المختلفة.

وكان النبى عليه الصلاة والسلام يطلق على بعض أصحابه ألقاباً مختلفة غير أن الحياة الاجتماعية والسياسية فى صدر الإسلام وعصر بنى أمية لم تكن تتناسب مع الألقاب الفخرية: وذلك لبساطتها وعدم الإهتمام بالمظاهر، ولذلك لم تزد الألقاب فى الغالب عما يلزم الزظائف القائمة على أن بعض الظروف استلزمت إطلاق لقب فخرى عام فى وقت مبكر من هذا العصر وهو لقب أمير المؤمنين وكان عمر بن الخطاب رضى الله عنه أول من سمى به فى ولايته، وقبل أن يطلق لقب أمير المؤمنين نعت أبو بكر الصديق رضى الله عنه حين ولى أمر الدولة الإسلامية بعد النبى ﷺ بلقب «الخليفة» اى خليفة رسول الله.

وبانتقال الخلافة إلى العباسيين أصبح للألقاب شأن عظيم فيالدولة: إذ كثرت كثرة دعت إلى تصنيفها وتنظيمها، واعتاد الخلفاء العباسيون منذ اعتلاء دولتهم أن يتخذ كل منهم لنفسه لقباً مثل: السفاح، والمنصور، والمهدى، والمأمون؛ وتبعهم فى ذلك ولاة العهد، وأخذ الخلفاء العباسيون يمنحون وزراءهم ألقاباً فخرية مثل لقب وزير آل محمد لأبى سلمة الخلال، ولقب الأخ فى الله ليعقوب بن داود بن طهمان، ولقب ذى الرياستين للفضل بن سهل، ولقب ذى الوزارتين لصاعد بن مخلد وكان من مظاهر إجلال الرشيد لوزيره جعفر أن لقبه بالسلطان، ومن الواضح أن لقب السلطان فى هذه الحالة كان لقباً من ألقاب التشريف الشخصى حيث أنه لم يصبح لقباً عاماً متداولاً إلى بعد أن وجد الولاة المستقلون.

ولم يقتصر التلقيب بالألقاب الفخرية الشخصية فى هذا العصر على الوزراء، بل تعداهم إلى كثير غيرهم من القواد والولاة وكان بعض هذه الألقاب مستمداً من أصول غير عربية كالأفشين والإخشيد؛ وصار لظاهرة استعارة الألقاب من أصول غير عربية أهمية كبرى فى العصور التالية مثل: عصر المماليك فى مصر والعصر العثمانى والدول الإسلامية فى الهند وغيرها.

وتميزت ألقاب التشريف الخاصة بطابع إضافات مختلفة: فعرفت الألقاب المضافة إلى الدولة مثل: سيف الدولة، وإلى الدين مثل: أسد الدين، وإلى الملك مثل: بنا الملك، وإلى الإسلام مثل: سيف الإسلام؛ كما استجد نوع من الألقاب التى يمكن تسميتها بألقاب الكفاية المكانية مثل: المقام، والمقر، والمجلس، والحضرة.

وفى عصر السلاجقة أكثر من الألقاب للسلاطين وذوى النفوذ من الوزراء ولا سيما الألقاب المركبة التى تتكون من أكثر من لفظ واحد، ومن أمثلة ذلك ما أطلقه الخليفة المقتفى لأمر الله على السلطان مسعود بن محمد بن ملكشاه فى كتاب أرسله إليه جاء فيه: «من عبد الله أبى عبد اللهمحمد المقتفى لأمر الله أمير المؤمنين إلى شاهنشاه المعظم،

مولى الأمم، مالك رقاب العرب والعجم، جلال دين الله، ظهير عباد الله، حافظ بلاد الله، معين خليفة الله، غياث الدنيا والدين، ناصر الإسلام والمسلمين، محى الدولة القاهرة، معز الملة الباهرة، ابى الفتح مسعود بن محمد بن ملكشاه قسيم أمير المؤمنين.

وعلى نمط الخلفاء العباسيين اتخذ الخلفاء الفاطميون ألقاباً خاصة بهم: مثل المعز لدين الله، والعزيز بالله والحاكم بأمر الله (لوحات 775 ـ 777) وممن توسع فى إضفاء الألقاب على وسطائه ووزرائه الخليفة الحاكم بأمر الله، واتخذ وزراء الفاطميين من أمراء الجيوش ألقاباً كثيرة (لوحة 1702) وزادت العناية فى الدولة الفاطمية بترتيب الألقاب ويتجلى ذلك من حالة اليازورى الذى لقب سنة ٤٤٢هـ بالوزير الأجل الأوحد المكين، سيد الوزراء، وتاج الأصفياء، وقاضى القضاة، وداعى الدعاة، علم المجد، خاصة أمير المؤمنين ثم زيد فى نعوته بعد ذلك لقباً: «الناصر للدين، غياث المسلمين» وجعل ذلك أول النعوت.

وذكر ابن ميسر أن الأكمل بن الأفضل اختار لنفسه بعض الألقاب وأمر الخطباء أن يلقبوه بها على المنابر ومنها: «ناصر إمام الحق، وهادى القضاة إلى اتباع شرع الحق واعتماده، مولى النعم ورافع الجور عن الأمم، مالك فضيلتى السيف والقلم»، ولا شك فى أن إكثار الأمراء من الألقاب وجريانهم فى اختيار ألقابهم، واعتداءهم على حقوق الخلفاء الرسمية فى ذلك يعتبر دليلاً على استضعافهم لشأن الخلفاء، ومما يشير إلى تدهور سلطان الخلافة نقل نسبة الأمراء والجنود إلى أمير الجيوش بدلاً من الخليفة فصار الأمير ينسب إلى المأمون أمير الجيوش: فينعت بالمأمونى، بعد أن كان ينعت بالآمرى نسبة إلى الخليفة الآمر، وأطلقت الألقاب الفخرية على كبار موظفى الدولة مثل قاضى القضاة؛ واستمر تنظيم الألقاب فى الدولة الأيوبية تبعاً لما كان سائداً قبل ذلك (لوحة 1703) وترجع ألقاب ملوك الأيوبين فى تقاليدها إلى الخلافة العباسية، وبخاصة الدولة النورية من جهة، وإلى العادات المصرية فى أواخر الدولة الفاطمية من جهة أخرى، ومن الألقاب المكانية التى استعملت فى هذا العصر لقب «الجهة» التى اتخذته «شجرة الدر» فكان الخطباء فى سلطنتها يدعون لها على المنابر بما صورته: «واحفظ اللهم الجهة الصالحية، ملكة المسلمين، عصمة الدنيا والدين، والدة المرحوم خليل، المستعصمة، زوجة الملك الصالح نجم الدين أيوب».

وفى عصر المماليك كانت الألقاب امتداداً وتكملة للألقاب فى العصر الأيوبى، وذلك تبعاً لما جرت عليه إدارة الدولة الجديدة ونظمها. وتأكد لرأس الدولة المملوكية وحاكمها لقب السلطان، ذلك اللقب الذى لم يكن شائعاً وإن كان معروفاً فى العصر الأيوبى، وانتهى الأمر فى هذا العصر إلى أن قسمت الوظائف المختلفة إلى مراتب، ثم عين لكل مرتبة ألقاب خاصة، بصرف النظر عن تحرى مطابقة بعض الألقاب لصفات صاحب اللقب الحقيقية.

وفى هذا العصر انتقلت سلطة التلقيب إلى ديوان الإنشاء؛ وكان موظفو هذا الديوان يجابهون بصعوبات جمة بخصوص الألقاب وذلك نظراً لكثرتها، واختلاف أنواعها، وتعدد الأسس التى كان يتحتم ملاحظتها عند ذكرها: ففضلاً عن اسم الشخص الذى ربما

أضيف إليه الكنية، عرف هذا العصر النعوت الخاصة التى تدخل فى حدود الأسماء وتتفرع عليها لأنها تشير إلى شخص بعينه؛ وأولها النعت الشخصى، مثل: «الظاهر» (لوحات 156 ـ 158) للسلطان بيبرس، والمستنصر بالله» لاول الخلفاء العباسيين بمصر، واقتصر هذا النوع من الألقاب على الخلفاء والسلاطين وملوك البلاد، وعلى ولاة العهد، والنوع الثانى من هذه الألقاب الشخصية لقب الإضافة إلى الدين، وقد انتشر استعماله لمختلف الطبقات وكان يراعى فى اختياره تناسبه مع الاسم من جهة، ونوع الوظيفة من جهة أخرى، كما كان أحياناً يراعى تناسبه مع الجنس أو الدين، وكان يطلق على هذا اللقب اسم لقب التعريف الخاص؛ ولم يقتصر إطلاقه على المسلمين، بل تعدى ذلك إلى الأقباط من الكتاب فمثلاً: اختص تقى الدين بالاسم «وهبه» ومجد الدين بالاسم «ماجد» وعلم الدين بالاسم «إبراهيم».

ومن الألقاب الشخصية التى كانت تميز فرداً بذاته أيضاً لقب النسبة مثل «المجيرى» الذى يشير إلى التاجر الذى باع صاحب اللقب «والسلارى» الذى يشير إلى المولى الذى تربى الملقب فى كنفه ونشأ فى رعايته، و«الظاهرى» أو «الركنى» الذى يشير إلى الذى اشتراه أو عينه فى خدمته، و«الحموى» نسبة إلى البلد الذى نشأ فيه، وأحياناً كان ينتسب إلى الثمن الذى اشترى به مثل: قلاوون «الألفى» وذلك نسبة إلى الألف دينار (لوحات 160 ـ 167) ومما تجدر الإشارة إليه أن الأمراء لم يكونوا يجدون غضاضة فى الانتساب إلى ما يرمز إلى سابق رقهم؛ بل على العكس ربما كان ذلك أدعى إلى فخرهم؛ إذ تدل هذه الألقاب على الطبقة العسكرية التى ينتمون إليها، والتى صارت لها السيطرة على سائر الطبقات فى عصر المماليك.

واخيراً هناك الألقاب الدالة على الوظيفة واللقب فى هذه الحالة، إما عام يشير إلى طبقة أو طائفة كالأمير، وإما خاص يشير إلى وظيفة معينة. «كأمير جاندار».

وفضلاً عن تقسيم الالقاب إلى أنواع بالنسبة إلى الأفراد أنفسهم فإن الألقاب كانت تنقسم بوجه عام إلى أصول، وفروع، واللقب الأصل هو الذى تفتتح به سلسلة الألقاب، وهو فى أساسه أحد ألقاب الكناية المكانية: كالمقام والجناب (لوحات 1207، 1216، 1704، 1705)، والمقر، والمجلس، والجهة أما الفروع فهى ما يليها من ألقاب (لوحة 1707) وكانت الألقاب الأصول تحدد بصفة عامة طبقة الملقب من علو وهبوط، فى حين كانت الألقاب الفروع تشمل بعض صفات مثل الكبيرى، والعادلى، والعالمى؛ بالإضافة إلى الألقاب الشخصية التى سبقت الإشارة إليها من نعت خاص، ولقب مضاف إلى الدين، وألقاب نسبة، وألقاب وظيفة.

وفضلاً عن تعدد أنواع الألقاب وجد تفاوت فى القيمة بين اقسام هذه الأنواع: فرتبت الالقاب الأصول حسب درجاتها، كما شمل الترتيب الألقاب الفروع، ولم يكن اللقب يوضع فى مكانه من سلسلة الألقاب اعتباطاً بل اصطلح الكتاب على أن يوضع كل لقب فى مكان مخصوص؛ ولذلك قد يختلف مدلول اللقب الواحد باختلاف موضعه فمثلاً: إذا جاء لقب «السيفى» بعد الاسم دل ذلك على أن اللقب تابع لآخر يسمى «سيف الدين» فى حين إذا جاء لقب «السيفى» قبل الاسم دل ذلك على أن الملقب يسمى هو نفسه «سيف الدين».

وجرى العرف على أن تفتتح سلسلة الالقاب باللقب الاصل ويليه الالقاب المفردة التى يتكون كل منها من لفظ واحد مثل: العالم، والعامل، والعادل؛ ثم الالقاب المركبة التى يتكون كل منها من أكثر من لفظ واحد مثل: «ولى أمير المؤمنين»، و«عز الإسلام والمسلمين»، و«سيد الأمراء فى العالمين»، ثم يلى ذلك الاسم؛ ثم القاب النسبة بأنواعها، ثم القاب الوظائف التى يشغلها صاحب الالقاب؛ ثم يلى ذلك كله الدعاء، على انه يلاحظ أن الترتيب الذى سبق ذكره هو ترتيب مثالى، كثيراً ما كان يحذف بعضه أو تخالف بعض قواعده إلا أنه قلما كانت تناقض أسسه العامة، وكثيراً ما كانت ترد القاب غير السلاطين بصيغة النسبة مثل: «العاملى» و«العالمى» وذلك على سبيل المبالغة فى التكريم.

هذا ومن الملاحظ بصفة عامة أن الالقاب الفخرية كان يقصد عند منحها امور مختلفة منها تكريم صاحب اللقب، وأو تثبيته فى وظيفته، أو إقرار حقه، أو الإشارة بفضائله، أو كسب رضاه، أو أعلان ولائه، أو تعويضه عن سلطة مسلوبة أو إشباع غروره، أو تغطية ضعفه.

أما من حيث الأصل اللغوى فإنه يلاحظ أن معظم الألقاب عربية الأصل، وان كثيراً من ألفاظ هذه الألقاب قد وردت فى القرآن الكريم أو الحديث النبوى الشريف.

ولكن بعد أن اتسعت الدولة الإسلامية، ودخل فى الإسلام أجناس أخرى غير عربية ظهرت ألقاب كثيرة ذات أصول غير عربية، مثل «خسرو» «وديوان» «وشاه» و«أتابك» و«خاتون واستادار ودوادار» (لوحات 173 ـ 174، 22).

أما من ناحية دلالات الألقاب فيلاحظ أن بعضها كان يفيد الملكية: مثل «ملك العراقين والمصرين» لقلاوون؛ وبعضها كان يشير إلى مزايا الملقب مثل: «المجاهد فى سبيل الله» لنور الدين؛ وبعضها كان يرمز إلى حادثة معينة: مثل «الآمر ببيعة الخليفتين» لبيبرس، وبعضها كان يرتبط بوظيفة خاصة: مثل «الصاحب» للوزير المدنى فى العصر الأيوبى.

على أنه يلاحظ أن بعض هذه الألقاب لم يكن يفيد المدلول الظاهر؛ فمثلاً لقب «القاضى» لم يكن يشير فى أواخر العصر الفاطمى وعصر المماليك إلى أن الملقب به من القضاة، بل كان لقباً عاماً للكتاب والعلماء والموظفين المدنيين، وكذلك لقب «الحاج» لم يكن يشترط فيمن يلقب به فى عصر المماليك أن يكون قد أدى فعلاً فريضة الحج، وذلك على عكس لقب «الحاجة».

كما يلاحظ أن بعض الألقاب كانت ترمز إلى مبادىء عامة: ومن ذلك بعض ألقاب الخلفاء العباسيين والفاطميين فمثلاً إطلاق لقب «خليفة الله فى الأرض» على الخليفة العباسى كان يرمز إلى تصور العباسيين للخلافة على أنها خلافة عن الله فى حكم الناس بعد أن كانت فى صدر الإسلام خلافة عن النبى عليه الصلاة والسلام، ومثلاً إطلاق لقب «إمام العصر والزمان وإمام الحق فى حالتى غيبته وحضوره» على الخليفة الفاطمى كان يشير إلى العقيدة الشيعية التى تقرر بأنه لا يخلو زمان من إمام علوى هو إمام الحق الذى قد يغيب إذا كانت الظروف لا تسمح بظهوره، ولكنه سوف يعود ليملأ الدنيا عدلاً.

ويلاحظ أيضاً أن بعض الالقاب كان يتصل بحوادث عامة لها خطورتها فى تاريخ

الإسلام ومن أهم هذه الحوادث مثلاً الحروب الصليبية؛ وقد كانت هذه الحروب سبباً فى ظهور أنواع مختلفة من الألقاب التى شاعت نتيجة للظروف المختلفة التى أطاحت بالشرق الأدنى فى القرن السادس الهجرى حين استفحل خطر الصليبيين من الشام، واتجهت مطامعهم شطر مصر لضعف الخلافة الفاطمية التى عجزت عن أن تحمى نفسها بعد أن قصرت فى الدفاع عن الاراضى المقدسة.

ولذا كانت خطة نور الدين وصلاح الدين (لوحة 1703) اللذين أخذا على عاتقيهما مدافعة الصليبيين مدافعة جدية هى تغيير نظام الحكم فى مصر، وإنشاء حكومة قوية تستطيع أن تصد هجمات الصليبيين ثم توجه لهم الضربات القوية، وقد تم لهما ذلك فعلاً، ولقد كان سلاحهما الفعال فى مجابهة الخطر هو إحياء روح الجهاد فى شعوبهما عن طريق توجيههم إلى الله، وإلى الفضائل الإسلامية الأولى، وغرسها فى نفوسهم وتربيتهم عليها.

وكان لهذا الاتجاه المزدوج صداه من ألقاب ذلك العصر فظهرت الألقاب التربوية: مثل «العبد الفقير إلى رحمة الله، الخاضع لهيبته، المعتصم بقوته، والقائم بأوامر الدين، ومنصف المظلومين من الظالمين، وكهف الفقراء، ومقوى الضعفاء، وذخر الارامل والمحتاجين وبانى المدارس والمساجد».

كما شاعت ألقاب الكفاح والقتال فى سبيل الله: «مثل» المجاهد فى سبيلالله، وأمير المجاهدين، وسيد ملك المجاهدين، وكنز الغزاة والمجاهدين، والمرابط، والمثاغر، وحافظ الثغور، وحامى الثغور، ومسترد منوال الإسلام من أيدى الطغيان.

ويلاحظ أيضاً أن من الألقاب الفخرية نوعاً يمكن أن يفيد فى إلقاء ضوء من زاوية جديدة على بعض المشاكل التاريخية: ومن أمثلة هذا النوع الألقاب التى ترمز إلى صلة بين الخليفة والسلطان، فإن استعراض هذه الالقاب منذ أولها «مولى امير المؤمنين» فى العصر العباسى الأول إلى «قيم خليفة الله» من أواخر عصر المماليك يظهر بوضوح ماهية الصلة بين الخليفة والسلطان من العصور المختلفة، وتدهور قيمة الخلافة على مدى الزمن.

هذا ويلاحظ أن بعض الاعتبارات كان لها شأنها فى نشأة الالقاب: فقد لوحظ أن الظروف المتشابهة كانت تخلق القاباً متشابهة؛ كما أن بعض الالقاب كانت ذات صلة بالمكان الذى ظهرت فيه: ومن ذلك مثلاً ظهور ألقاب «يمين الدولة» و«يمين المملكة»، و«يمين خليفة الله» فى غزته ودلهى اللتين تقعان من يمين العالم الإسلامى.

وكذلك كانت بعض الالقاب تنتقل - إذا لاءمتها الظروف الاجتماعية - على طول الطرق التجارية: فمثلاً لقب «الإسكندر» الذى يرمز إلى القوة واتساع النفوذ ظهر فى دلهى سنة ٦٠٢هـ، وفى سمرقند سنة ٦١٠هـ، وفى اغردير سنة ٦٣٥هـ وفى كارا سنة ٦٦٤هـ وفى مصر فى القرن ٨هـ.

وكذلك يلاحظ بخصوص تطور الالقاب عموماً أن قيمة اللقب كانت تأخذ فى الاضمحلال تدريجياً على مر السنين، ولقد شاهدنا تلك الظاهرة على وجه الخصوص فى الالقاب التى عاشت مدة طويلة مثل الالقاب المضافة إلى «الدين» ومثل ألقاب الكفاية المكانية «كالجناب والمقر والحضرة».

هذا وقد اشتملت الكتابات على الآثار والتحف

العربية على ثروة طائلة من الألقاب الفخرية والقاب الحرف والوظائف الإسلامية على درجة كبيرة من التنوع والشمول فمثلاً من لقب الاتابك ومشتقاته مثل: أتابك الجيوش وأتابك العساكر، ولقب الأستادار بصيغها المختلفة كاستادار العالية وأستادار الآدر العالية وامير أستادار (لوحات 173، 174، 222) إلى الاسترلابى والنجار والنقاش والوزان والدهان (لوحات 874، 1031 ـ 1038).

ولقد وردت هذه الالقاب على التحف والآثار ضمن كتابات مختلفة الاغراض: إذ ربما كانت ضمن مراسيم وأوامر إدارية نقشت على بعض المؤسسات العامة رغبة فى تخليدها، او ضمن كتابات جنائزية على شواهد القبور ملحقة بأسماء المتوفين من اصحابها، أو كجزء من توقيع الصانع أو العامل الذى قام بعمل التحفة أو كاسم لقب صاحب التحفة أو الآمر بها إلى غير ذلك من الاغراض (لوحات 968 ـ 969).

ومن الملاحظ أن الآثار والتحف العربية التى اشتملت على هذه الاسماء قد وجدت أمثلة منها تقريباً من جميع الاقطار التى دخلها الإسلام: من الهند شرقاً إلى الاندلس غرباً، ومن آسيا الصغرى إلى جزيرة دهلك: كما أنها تمتد عبر التاريخ الذى حددناه لدراستنا: أى منذ صدر الإسلام حتى نهاية عصر المماليك.

ولا تقتصر هذه الآثار على أنواع معينة، ولكنها تنتمى إلى جميع أفرع الآثار والفنون الإسلامية: من العمائر بشتى أنواعها الدينية والمدنية، والتحف التطبيقية من الخزف والنسيج والخشب والعاج والمعادن وغيرها، والتحف الفنية التشكيلية من صور وأحفار وتماثيل والمسكوكات من عملة وصنج.

ولقد كان لهذه الدراسة نتائجها فى مجال الفنون والآثار الإسلامية فهى من جهة قد أمدتنا باسماء عدد من الصنائع والحرف والفنون الإسلامية لا يعتنى بذكرها كثيراً فى المؤلفات والمراجع الادبية مثل الحذاء والحمائلى والدقاق والديباجى والرخام والرصاع والسنكرى والكماد واللباد والنقار والاسترلابى والدهان (لوحات 874، 1031 ـ 1038).

كما أن الفنون الإسلامية المختلفة ترد على الآثار والتحف فى معظم الأحيان مصحوبة بأسماء مزاوليها. ومن ثم فهى تحيطنا علماً بأسماء الصناع والفنانين الإسلاميين ربما كان من المعتذر أن نجدها فى المؤلفات والكتب الادبية والتاريخية التى لم تكن تهتم عادة بطوائف أصحاب الحرف والفنون.

وإذا استعرضنا مثلاً بعض الالقاب التى وردت على الآثار والتحف الإسلامية ملحقة بفنون أصحابها ومهنهم نجد أن معظم الأسماء كان من المستحيل التعرف عليها إلا عن هذا الطريق ولنضرب مثلاً لذلك، القاب بعض النجارين المصريين (لوحات 1208 ـ 1212) الذين تعرفنا عليهم عن طريق شواهد القبور مثل ابن نادى وبلال وخلف بن بشير ومحمد بن على بن إبراهيم بن رمضان وعلى بن محمد بن هرون ومحمد بن إبراهيم بن على بن محمد بن رمضان وإبراهيم بن على بن محمد بن رمضان.

وإذا أضفنا إلى ذلك أن هذه الالقاب تأتى على شواهد قبور يعرف من العادة الأمكنة التى عثر عليها فيها وتشتمل أيضاً على تواريخ وفاة أصحابها وجدنا أننا يمكننا ايضاً فى معظم الأحيان أن نتعرف على

المدينة أو القطر الذى زاولوا فيه نشاطهم الفنى بالإضافة إلى الفترة الزمنية التى عملوا فيها.

ومن المتيسر فى كثير من الأحيان أن نتوصل إلى إقامة علاقات عائلية بين أرباب الحرفة الواحدة، وإذا تأملنا أسماء النجارين السابقة نلاحظ أن هناك علاقة عائلية بين كل من محمد بن إبراهيم بن على بن محمد بن رمضان وإبراهيم بن على بن محمد بن رمضان: إذ من الواضح أن الأول ابن الثانى؛ وقد زاول الأب والابن حرفة النجارة فى أسوان فى أواخر القرن الرابع الهجرى وبداية القرن الخامس (١٠ ـ ١١م).

بل وعن طريق هذه الدراسة يمكن التعرف أحياناً على الصلة الحرفية والمهنية بين صانع وآخر مثل الصلة التى تثبتها الكتابات الأثرية على شمعدان من النحاس فى مجموعة هرارى[١] يرجع إلى حوالى منتصف القرن السابع الهجرى (١٣م) ويشتمل على توقيع نصه: «عمل الحاج إسماعيل نقش محمد بن فتوح الموصلى المطعم أجير الشجاع الموصلى النقاش[٢] (لوحات 971 ـ 972) إذ تشير هذه الكتابة إلى أن محمد بن فتوح الموصلى كان أجير الشجاع الموصلى النقاش، ولقد كان الشجاع الموصلى نقاشاً موصلياً مشهوراً وصلنا بعض أعماله ومنها إبريق من النحاس المكفت بالفضة بالمتحف البريطانى نقشه بالموصل فى شهر رجب سنة ٦٢٩هـ وعليه توقيعه ونصه: «شجاع بن منعة الموصلى».

كما أمكننا أن نتعرف على صلة التلمذة بين فنان وآخر عن طريق كتابة أثرية على صندوق صغير من النحاس المكفت بالفضة فى متحف بناكى بأثينا مؤرخ شهر جمادى الثانية سنة ٦١٧هـ/ أغسطس ١٢٢٠م عليه توقيع ينص على أنه نقش إسماعيل بن الورد الموصلى النقاش تلميذ إبراهيم بن مولد الموصلى[٣].

كما أمكننا أن نتعرف على صلة التلمذة بين فنانوآخر عن طريق كتابة أثرية على صندوق صغير من النحاس المكفت بالفضة فى متحف بناكى بأثينا مؤرخ شهر جمادى الثانية سنة ٦١٧هـ اغسطس ١٢٢٠م عليه توقيع ينص على انه نقش إسماعيل بن الورد الموصلى النقاش تلميذ إبراهيم بن الموصلى[٤].

ونظراً إلى أن أسماء هؤلاء الفنانين والصناع كانت ترد على الآثار والتحف فى كثير من الأحيان كتوقيعات مصحوبة بمهنهم كان من الممكن أن نتعرف على اسم صانع التحفة وتخصصه المهنى على وجه التحديد، ولما كان التوقيع يأتى فى بعض الأحيان مشتملاً على أسماء عدد من الصناع ألحق بكل منهم اسم صنعته كان من المتيسر التعرف على نوع العمل الذى أسهم به كل منهم فى صناعة التحفة، ففى أعمال النجارة مثلاً أمكننا التوصل إلى اسم من قام بالنقش واسم من قام بالضرب واسم من أسهم بالنقش.

ومن أمثلة ذلك ما جاء على منبر بالمسجد

---

(١) رقم ١٧٤، نقل إلى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة سجل رقم ١٥١٢١.

(٢) دكتور عبد الرحمن زكى: السيف ص ١٧ و١٨.

(٣) دكتور زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية ص ٤٦٠ شكل ٤٨٨.

(٤) Combe, Cinq Cuivres, BIF, XXX, P.50; Guide Musée Benaki, P. 78 Exposé de 1925, Pl. 10.

الجامع فى حماة (لوحة 525) تم إنشاؤه فى نصف شعبان سنة ٧٠١هـ/ ١٥ إبريل ١٣٠٢م بأمر زين الدين كتبغا حيث نجد توقيعاً نصه: «طعم هذا المنبر أبو بكر بن محمد رحمه الله نقش على بن عثمان رحمه الله»[١].

وفى مجموعة بوبرنسكى بمتحف الارمتياج سطل من البرنز ذو زخارف محفورة ومكفتة بالفضة والنحاس من صناعة هراة فى المحرم سنة ٥٥٩هـ/ ديسمبر ١١٦٣م عليه توقيع صانعيه ونصه: «ضرب محمد بن عبد الواحد عمل حاجب مسعود بن أحمد النقاش» (لوحة 953)[٢].

وبفضل توقيعات الفنانين والصناع المصحوبة بالقابهم المهنية أمكن أحياناً التعرف على مدى إمكانيات هؤلاء الفنانين ومواهبهم وقدراتهم ومجال نشاطهم الفنى وربما ما يلزم مزاول فن بعينه من الإلمام بفن آخر: ذلك أنه ربما الحق اسم صانع واحد بأكثر من لقب مهنى واحد مما يدل على أن هذا الصانع كان يلم بأكثر من فن واحد، ولقد وصلنا مثلاً من التركستان توقيع ضمن كتابة أثرية جنائزية مؤرخة ١٣ شوال سنة ٦٠٨هـ/ ١٩ مارس ١٢١٢م نصه: «الكاتب برهان النقاش».

ويستدل من هذا التوقيع أن صانعاً واحداً كان على إلمام بفن النقش والكتابة معاً[٣].

ومن النتائج العلمية التى نتوصل إليها عن طريق التحف والآثار التى ترد عليها التعرف على أساليب هؤلاء الفنانين، وبالتالى التوصل إلى تقسيمهم إلى مدارس فنية، وإلى ترتيبهم ترتيباً زمنياً تبعاً لدراسة تطور أساليبهم وربما أمكننا أيضاً أن نحدد تاثيرات بعضهم فى بعض بل وأن نعين فى بعض الأحيان صلة التلمذة أو الأستاذية بين فنان وآخر فى مجال صناعة من الصناعات أو فن من الفنون، والحق أن دراسة الفنون الإسلامية دراسة علمية لا بد وأن تعتمد أساساً على دراسة التحف الفنية فى ضوء التوقيعات الواردة عليها.

ولقد أمكن فى مجال الخزف الإسلامى الفاطمى ذى البريق المعدنى مثلاً أن يتوصل العلماء ومؤرخو الفنون عن طريق التوقيعات إلى أسماء مجموعة كبيرة من صناع الخزف من العصر الفاطمى لم يكن من المستطاع التعرف عليهم عن طريق آخر، كما صار من الممكن إلى حد ما تقسيمهم إلى مدارس فنية متميزة، وإلى ترتيبهم ترتيباً زمنياً، بل وإلى إثبات التاثيرات بينهم (لوحات 862 ـ 884).

وتصدق هذه الملاحظة أيضاً فى مجال دراسات الخط العربى: إذ أمدتنا الآثار بأسماء بعض الخطاطين المجيدين ونماذج من أعمالهم مثل الخطاط الفنان مبارك المكى (لوحة 1679) الذى توصلنا إليه فقط عن طريق توقيعاته على أعماله من شواهد القبور التى يحتفظ متحف الفن الإسلامى بمجموعة منها[٤]، والتى يتضح منها مدى وإبداعه فى ميدان الخط الكوفى ولا سيما الكوفى المورق أو المزهر كما وصلنا توقيع أبى عيسى المكى (لوحة 1660) على بعض أعماله.

(١) Répertoire, XIII, P. 225-6, no. 5136.

(٢) Répertoire, X, P. 113, No. 3760.

(٣) انظر حسن الباشا: الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية مادة كاتب.

(٤) سجل رقم ٣٩٠٤ و٨٦٠٨.

ومن دراسة القاب الفنون الإسلامية على الآثار والتحف العربية استطعنا أن نحيط فى بعض الأحيان بالأسماء المختلفة لفن واحد أو صنعة واحدة، وأن نتعرف على أسماء التخصصات المتنوعة التى تتضمنها الحرفة الواحدة، ونظراً لورود هذه الالقاب على الإنتاج المصنوع صار من المتيسر التعرف على كنه كل من هذه التخصصات ومداه بدقة عملية وهكذا استطعنا مثلاً فى مجال صناعة النسيج أن نتعرف على مجال عمل كل من النساج والحائك والقصاب والقزاز والديباجى والرقام والمبيض والرفاء وهكذا، وفى مجال الصناعات المعدنية وجدنا الضراب (لوحة 953) والنقاش (لوحات 953، 971، 972) والصفار والنحاس والموازينى والحداد الثقيل والحداد الخفيف وغير هؤلاء من المشتغلين بالصناعات المعدنية.

وبالإضافة إلى ذلك يمكننا أيضاً أن نلم بالمعانى المهنية المختلفة لبعض القاب الحرف والفنون ولا سيما فى ضوء ورودها ضمن توقيعات الصناع على الإنتاج نفسه ومن ذلك مثلاً لفظة الدهان التى وردت ضمن توقيعات الصناع الذين يقومون بطلاء الجدران والأسقف وكذلك صناع الخزف (لوحة 874) وقس على ذلك ايضاً النقاش (لوحات 953، 971، 972) والسراج والضراب والقصاب.

هذا وقد أفادتنا هذه الدراسة فى إضافة بعض المعلومات بخصوص تنظيم العمل فى بعض الفنون والحرف الإسلامية، وبعض ألقاب الوظائف المتصلة بها، وما قد يمر به العمل الفنى من مراحل: فمثلاً فى مجال التشييد والبناء نجد الواقف والشاد والمهندس والبناء، وهكذا، كما ترد بعض الأسماء على المبانى والعمائر مسبوقة بكلمات اصطلاحية تدل على وظيفتهم وعملهم فيها مثل «بولاية وتولى ونظر ومباشرة وعلى يد»[1] وغير ذلك من الألقاب.

ويجب الا ننسى ما تقدمه هذه الدراسة أيضاً من معلومات عن الموظفين الذين يتعلق عملهم ببعض الفنون والحرف من حيث العمل والإشراف والرقابة مثل المحتسب والشيخ والعريف والمقدم والمباشر والصانع والعامل والتلميذ (لوحات 971 ـ 972) والأجير.

ومما تجدر الإشارة إليه أن أسماء الفنون والصناعات الإسلامية كانت ترد على الآثار العربية فى بعض الأحيان ضمن مراسيم مما كان من أثره إضافة معلومات جديدة خاصة بها.

ولقد وردت صناعة الحياكة مثلاً فى مرسوم مؤرخ جمادى الآخر سنة ٨٤٦هـ/٧ أكتوبر ٤ نوفمبر ١٤٤٢م باسم برسباى الناصرى الظاهرى كافل المملكة الشريفة الطرابلسية وذلك بشأن مسامحة أهل القدموس «بما على انوال الحياكة وخراج الكروم مسامحة مستمرة على الدوام لا ينقضى حكمها ولا يتغير شملها ونقش ذلك على الجامع الكبير بإبطال هذه المظلة عنهم»[٢].

كما أشير إلى الدباغين فى مرسوم

---

(١) تصدق هذه الملاحظة على كثير من أسماء الوظائف (انظر مثلاً كاتب ومقدم) د. حسن الباشا (المرجع السابق).

(٢) أى بإشراف.

(٣) Sobernheim, CIA, Syrie du Nord, P. 65-6, No. 27.

منقوش بأعلى المدخل بمسجد الدباغين بطرابلس أصدره السلطان قايتباى فى ٢٣ جمادى الآخرة سنة ٨٨٢هـ/١ أكتوبر ١٤٧٧م ويقضى «بإبطال ما على الدباغين من المكس المقرر لديوان المواقف الشريفة» وأمر بأن «ينقش ذلك فى بلاطة على المسلخ بطرابلس»[١].

وبالمدرسة نفسها نقش مرسوم بتاريخ ٢٠ المحرم سنة ٨٨٩هـ/١٨ فبراير ١٤٨٤م أصدره السلطان قايتباى أشير فيه إلى القصابة وإلى الأساكفة وكان يقضى بإبطال مكس الدواليب الحرير والقصابة بالكهف والقدموس... ومكس نحيرة البقر والجاموس وقطع الضأن وقرم الأساكفة بالقدموس والخوابى»[٢].

وورد ذكر السباكين والحدادين فى مرسوم عسكرى باسم السلطان قانصوه الغورى نقش على سور حلب فى ١٧ ذى العقدة سنة ٩١٤هـ/٥ مارس ١٥٠٩م يقضى بأن يكون «جميع السباكين والحدادين الخفيف والثقيل على عوائدهم... لقدر مضافات الزردخانة الشريفة بالقلعة»[٣].

ومن الفوائد التى يمكن أن نجنيها من هذه الدراسة فى مجال الدراسات الأثرية والفنية التوصل إلى بعض قرائن تفيد فى التحقق من أصالة التحف الفنية أحياناً وفى التوصل إلى تأريخها أحياناً أخرى.

فمن جهة يلاحظ أن صيغ بعض الألقاب التى وردت على الآثار والتحف الإسلامية كان يطرأ عليها بعض التغيير مع مرور الزمن ومن ثم فإن تناسب صيغة الوظيفة مع زمن التحفة قد يتخذ قرينة من القرائن التى تؤيد أصالتها، كما أن عدم التناسب بين الصيغة والزمن لا بد وأن يثير بعض الشكوك بصدد هذه الأصالة فبخصوص وظيفة «الدوادار» مثلاً ظلت هذه الألقاب ترد على التحف والآثار العربية بصيغة «دوادار» حتى منتصف القرن ٩هـ/١٥م؛ وبعد ذلك أخذت تظهر بصيغة «أمير دوادار» التى شاع استعمالها فى أواخر عصر المماليك، ولذلك فإن مما يثير الشكوك بخصوص الأصالة، ورود صيغة «أمير دوادار» على إبريق من البرونز فى مجموعة كيفوركيان مؤرخ شهر رمضان سنة ٦٢٤هـ/ اغسطس سبتمبر ١٢٢٧م باسم «الأمير الأجل الكبير أمير دوادار شهاب الدنيا والدين الملكى العزيزى»[٤] أى أمير دوادار الملك غياث الدين أبو المظفر محمد ملك حلب[٥].

ومن جهة أخرى فإن ورود بعض الوظائف ملحقة بأسماء أصحابها على تحفة مما يساعد أحياناً على تأريخها: ذلك أنه ربما أسندت وظيفة معينة إلى أحد الأفراد لفترة محددة، ومن ثم فإن ورود اسمه مصحوباً بهذه الوظيفة على تحفة من التحف يدل على أن هذه التحفة قد صنعت له أثناء شغله هذه الوظيفة: أى فى تلك الفترة الزمنية المحددة، ولقد أمكننا مثلاً بهذه الطريقة تأريخ طبق من الخزف ذى البريق المعدنى باسم غبن

(١) Sobernheim, op. cit., P. 131-132, No. 58.
(٢) Ibid, P. 79-80. No. 33.
(٣) Herzfeld, Syrie du Nord, P. 105, No. 45 A.B; PL. XXXIIIC, Fig 44, 45.
(٤) Mayer, Snrocenic Heraldy, P. 5.
(٥) انظر زامباور: معجم الانساب، حـ ١، ص ١٥٢.

(لوحات 869 ـ 872) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة: إذ شملت الكتابة التى كانت تلف على حافته اسم «أستاذ الأستاذين قائد القواد غبن مولا أمير المؤمنين الحاكم بأمر الله» وقد ساعدنا وجود لقب قائد القواد على الطبق ملحقاً باسم غبن على إرجاع صنع الطبق إلى الفترة التى شغل فيها غبن هذا المنصب أى من ربيع الآخر سنة ٤٠٢هـ (نوفمبر ١٠١١م) إلى جمادى الأولى سنة ٤٠٤هـ (نوفمبر ١٠١٣م)[١].

وفضلاً عن ذلك كان لهذه الدراسة أثرها فى مجال دراسة الرنوك أو الأشعرة الإسلامية ولا سيما من حيث صلتها بالوظائف، ولقد ظهرت الرنوك فى العالم الإسلامى منذ عصر الأتابكة ولكنها شاع استخدامها فى عصر المماليك ثم اختفت تماماً بعد الفتح العثمانى لمصر، ولقد وصلنا كثير من التحف والآثار العربية تشتمل على رنوك مصحوبة بأسماء وظائف، وبمقارنة الوظائف بالرنوك استطاع العلماء أن يرجحوا أنه فى أول الأمر كانت هيئة الرنك ذات صلة بالوظيفة التى كان يشغلها الموظف حين تأمره ومنح الرنك له، ومن المعتقد أن رنك الساقى كان على هيئة كأس، ورنك الدودار على هيئة دواة، ورنك الأستادار على هيئة بقجة[٢].

وبالإضافة إلى ما تلقيه هذه الدراسة من ضوء على النواحى الفنية والأثرية يمكن أيضاً أن تكون ذات فائدة قصوى بالنسبة لدراسة التاريخ والنظم، وعلى الرغم من كثرة المؤلفات التى ظهرت عن التاريخ والنظم الإسلامية أهمل الباحثون فى معظم الأحيان الكتابات الأثرية على التحف والآثار العربية.

والحق أن كثيراً من الآثار والتحف الفنية الإسلامية تشتمل على أسماء وظائف وردت إما ملحقة بأسماء أصحابها وإما ضمن مراسيم منقوشة على الآثار.

ومن ثم فقد أمدتنا الآثار بأسماء كثير من الوظائف التى لم يرد ذكر لبعضها فى المؤلفات الأدبية والكتب التاريخية المعروفة إما لضآلة شأنها وإما لوجودها فى مناطق بعيدة لم يتناولها الباحثون بالدراسة، ومن أمثلة هذه الألقاب ولقب الرهدار الذى ورد على شاهد رخام[٣] من صقلية مؤرخ سنة ٤٧٤هـ أو ٤٧٧/١٠٨١ أو ١٠٤٨م باسم «عبد الكريم بن سليمان الرهدار»[٤].

وعن طريق هذه الدراسة يمكن أن نحصل على بعض معلومات عن النظم والوظائف.

ولقد اشتملت بعض المؤسسات العامة كالمساجد والمدارس والقلاع على مراسيم نقشت عليها تأكيداً لها (لوحات 1691 ـ 1713) وتتعلق بعض هذه المراسيم بوظائف وحرف مما يفيد فى إلقاء كثير من الضوء عليها بصفة خاصة ومما يوضح بعض الجوانب الإجتماعية والسياسية والاقتصادية والعسكرية بصفة علمة.

وتشتمل الواجهة الشرقية للمدرسة الرفاعية بطرابلس مثلاً على كتابة أثرية مؤرخة أول ربيع الثانى سنة ٨٧٠هـ/٢١

---

(١) حسن الباشا: طبق من الخزف بأسم غبن مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد ١٨، جـ ١، ص ٨٤ ـ ٨٥.

(٢) Mayer, Op. cit. P. 4.

(٣) محفوظ بالقائمة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك فى باليرمو.

(٤) Amari, Epiger. di Sicilia, 1, P.44, No. XII, Pl. 1, No.4.

نوفمبر ١٤٦٥م تتضمن مرسوماً موجهاً من السلطان أبى سعيد خشقدم إلى ناصر الدين محمد بن مبارك كافل المملكة الشريفة بطرابلس يتعلق بالدلالة والسمسرة والترجمة ويقضى بأن «لا يؤخذ من تجار حماه وغيرها من السمسرة والترجمة إلا ما جرت به العادة القديمة وهى على الألف عشرة دراهم لا غير... وأن لا يتناول الأجرة إلا من باشر العمل بنفسه من أبناء السبيل ومنع النصارى من الترجمة والسمسرة، ولا يؤخذ شيء ممن باع سلعته بغير دلالة ومنع من يعارض أبناء السبيل... ورسم أن يستمروا أبناء السبيل فى السمسرة والترجمة...»(١).

وعن طريق الآثار وبخاصة شواهد القبور أمكننا مثلاً أن نتعرف على تقسيم الجيش المملوكى وأسماء بعض طبقاته أو فرقة مثل رفرف ورماحه وزمامية وسنبلية وطازية وعشر مستجدة ومقدم وكذلك بعض أسماء أفراد هذه الطبقات.

وكانت بعض الألقاب ترد على الآثار بصيغ مختلفة مما يرجح أنها كانت تعرف بأكثر من اسم رسمى واحد، ومن أمثلة ذلك لقب نائب الشام فى عصر المماليك إذ نجدها على الآثار أيضاً بصيغة نائب السلطنة الشريفة بالشام المحروس، ونائب السلطنة الشريفة بالشام المحروسة ونائب السلطنة المعظمة بالشام المحروس، وكافل المملكة الشامية.

كما يلاحظ أنه فى بعض الأحيان كان يلحق باسم واحد على الآثار عدد من الوظائف مما يدل على أنه كان من الجائز أن يجمع شخص واحد بين اكثر من لقب وعلى عتبة باب المدخل بمدرسة الطواشى جوهر (الجوهرية) بالقدس مثلاً كتابة أثرية تذكارية مؤرخة أول رجب سنة ٨٤٤هـ/٢٦ نوفمبر ١٤٤٠م تتضمن إجراء عمارة باسم «جوهر القنقبای الخازندار وزمام الآدر الشريفة الملكى الظاهرى وشيخ المشايخ خدم الحرم الشريف النبوى»(٢)، ويتضح من هذه الكتابة الأثرية جواز الجمع لشخص واحد بين لقب الخازندار وزمام الآدر الشريفة وشيخ المشايخ خدم الحرم الشريف النبوى.

وفضلاً عن ذلك فإن هذه الدراسة يمكن أن تمدنا بألقاب عدد كبير من الموظفين لا توجد فى المؤلفات الأدبية، وترد هذه الألقاب على الآثار والتحف فى كثير من الأحيان مصحوبة بالألقاب التى يشغلونها بالإضافة إلى بعض التواريخ والمعلومات الأخرى: فمثلاً فى حالة ورودها على شواهد القبور يصحبها فى معظم الأحيان تواريخ الوفاة وأحياناً العمر ومن ثم فإنها تدل على الزمن الذى عاش فيه صاحب الشاهد (لوحات 1630 - 1690).

أما فى حالة ورودها على تحف وآثار أخرى فإنه قد يستشف منها درجة ثراء هؤلاء الموظفين وأذواقهم الفنية، وصلتهم بهذه الآثار باعتبارهم مثلاً واقفين أو نظارا أو متولين أو منتفعين، كما أنها يمكن أن تدل بصفة عامة على موقف أرباب الوظائف المختلفة من اقتناء تحف معينة أو تشييد العمائر.

(١) Sobernhiem, Op. cit, P. 125-7, No.125.

(٢) Van Berchem, CIA, Syrie du sud, 1, Jerusalem Ville, P. 328-9, No. 99.

ولقد وصلنا اسطرلاب نحاس من سورية مؤرخ سنة ٧٣٥هـ/١٣٣٥م «مما عمل برسم الشيخ شمس الدين بن سعيد رئيس المؤذنين بالجامع الأموى»[1] ويمدنا هذا الاسطرلاب مثلاً باسم لقب رئيس المؤذنين فى الجامع الأموى، وباسم شاغل هذا اللقب وهو الشيخ شمس الدين بن سعيد، ثم يلقى أيضاً بعض الضوء على طبيعة عمل شيخ المؤذنين من حيث استخدامه للاسطرلاب فى عمله وذلك ليعرف بواسطته مواقيت الأذان.

وتضيف هذه الدراسة أحياناً بعض المعلومات إلى ما ورد فى الكتب والمؤلفات بخصوص بعض الوظائف وشاغليها، من ذلك مثلاً أن الأمير يشبك الحمزاوى لم يرد فى سيرته أنه شغل وظيفة نقيب القلعة فى دمشق، ولكن فى متحف الفنون التطبيقية فى دسلدورف شمعدان من النحاس «مما عمل برسم المقر الأشرف العالى المولوى السيدى السيفى يشبك الحمزاوى نقيب القلعة المنصورة بدمشق المحروسة عز نصره»[2]، وهكذا تدلنا الكتابة الاثرية على هذا الشمعدان على أن الأمير يشبك الحمزاوى كان يشغل وظيفة نقيب قلعة دمشق فى وقت من الأوقات خلافاً لما جاء عن سيرته من المؤلفات التاريخية.

وإلى جانب أسماء الموظفين يمكننا التعرف عن طريق التحف والآثار وما عليها من كتابة أثرية على أسماء كثير من أصحاب الحرف الذين لم يكن يعتنى بذكرهم فى المؤلفات والكتب مثل الجزارين والحذائين والتبانين والجصاصين والحجارين والصباغين وغيرهم بحيث تتوفر لنا بعض الوسائل لدراسة جوانب اجتماعية لا تتيسر دراستها عن طريق الكتب وحدها.

هذا وتساعد هذه الدراسة على بحث العلاقة بين الوظائف والألقاب الفخرية ذلك أن الوظائف ترد عادة على الآثار والتحف مصحوبة بألقاب فخرية ومن ثم يتسنى لنا أن نتعرف على قيمة الوظيفة ودرجتها فى ضوء الألقاب التى كانت تطلق على شاغلها.

ومن جهة أخرى يلاحظ أن بعض الأسماء قد يستخدم كاسم وظيفة أحياناً وكلقب فخرى أحياناً أخرى ومن ثم كان من المستحسن الاستعانة بالكتابات على الآثار فى تحديد مضمون هذه الاسماء ذلك أن مكان اللقب فى سلسلة الألقاب يوضح فى معظم الأحيان إذا كان هذا اللفظ لقباً فخرياً أو اسم وظيفة: إذ جرت العادة أن يأتى اسم الوظيفة بعد الاسم فى حين ترد الألقاب الفخرية قبله، ولذلك كان من الممكن مثلاً التمييز بين صيغة الحاكم والقاضى فى حالة ورودها على الآثار والتحف العربية إذ ظهر مثلاً أن لقب القاضى كان يرد فى معظم الأحيان كلقب فخرى قبل الاسم فى حين كان لقب الحاكم يرد كاسم وظيفة بعد الاسم.

وبفضل دراسة الوظائف والالقاب الملحقة بها على الآثار والتحف يمكننا أن نحدد فى حالة ورود النسبة إلى اسم السلطان أو لقبه بعد اسم الوظيفة إذا كانت التحفة قد صنعت

(١) Morley, Arabic Quadrant, JRAS, 1860, P. 328, XI, Plate.

(٢) Mayer, Saracenic Heraldy, P. 251.

أثناء شغل صاحبها للوظيفة من حياة السلطان أو صنعت بعد وفاته أو تركه السلطنة[١].

وبعد فإنه يكاد يكون من المتعذر حصر النتائج التى يمكن التوصل إليها من دراسة الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية، كما أنه يكاد يكون من المتعذر أيضاً وضع قواعد عامة لوسائل الإفادة منها سواء فى مجال الفنون والآثار أو فى مجال النظم والتاريخ وذلك لأن هذه الوسائل والفوائد قد تختلف باختلاف ظروف كل تحفة وما عليها من وظائف وفنون.

ولذلك حسبنا أن أشرنا إلى بعض الفوائد والوسائل مستعينين بذكر الأمثلة.

(١) انظر حسن الباشا: الألقاب الإسلامية ص ١١١.

# مشغولات البحرية فى الفن الإسلامى (*)

أقسام السفينة وأجزاؤها:

نظراً لتعرض السفن التجارية لمهاجمة القراصنة فإنها كانت تبنى بحيث يمكن حمايتها ولذا صار التشابه كبيراً بين السفن التجارية والحربية.

وكانت السفينة تشتمل على ظهر مقسم إلى ثلاثة أقسام: ساحة للقتال عند الطرفين، وبرج للمراقبة، ثم وسط السفينة، وكان على جانبى السفينة مكان متسع لبحارة التجديف.

أما أجزاء السفينة فأهمها ما يلى: (لوحات 1615 ـ 1621):

الهيكل: الجزء الخارجى.

المقدم: مقدم السفينة.

الجؤجؤ: صدر السفينة.

القاع: جوف السفينة فى أسفل أجزائها.

السكان أو الدفة: موجه السفينة وكان للسفينة فى العالم القديم والوسيط دفتان جانبيتان (لوحة 1615) أو أكثر حتى إذا مالت السفينة على جانب استعملت دفة الجانب الآخر. ثم عرف العرب دفة المؤخرة وربما كان ذلك فى القرن السادس الهجرى (١٢م) وربما انتقلت منهم إلى أوروبا.

الانجر (لوحة 1616): مرساة السفينة وقد ظهرت المراسى المعدنية على شكل الخطاف فى تصاوير المخطوطات الإسلامية التى ترجع إلى القرن السابع الهجرى (١٣م).

الصارى: (لوحة 1617): السارية التى يجعل بها الشراع وكان الصارى فى أول الأمر يصنع من جذوع النخل ومن هنا سمى بالدقل.

الشراع: (لوحات 1619 ـ 1621) ويسمى أيضاً القلع وقد استخدم العرب الشراع المثلث (لوحة 1621) ومنهم انتقل إلى بيزنطة وغرب أوروبا.

المجداف: (لوحة 1620) كان الآلة المميزة للملاحة فى البحر المتوسط نظراً لهدوئه النسبى.

أنواع السفن الإسلامية:

تنقسم السفن بصفة رئيسية إلى سفن حربية وسفن تجارية (لوحات 1617 و1619 و1620 و1621) وسفن نزهة ورحلات.

وكانت السفن تختلف من حيث الحجم فكان منها الصغير ومنها الكبير ومنها ما بين ذلك.

(*) بحث بندوة عن الحضارة العربية بكلية الآداب ـ جامعة الرياض سنة ١٩٧٦.

ويتضح من وصف ناصر خسرو لإحدى السفن فى أسطول المعز لدين الله الفاطمى أن السفن الإسلامية قد زاد حجمها فى ذلك العصر إذ بلغ طول السفينة ٨٤ متراً وعرضها ٣٤.

ويمكننا أن نتصور بعض أنواع السفن الإسلامية قياساً على ما وصلنا من وصف لسفن الأسطول البيزنطى الذى هاجم معاقل المغامرين المسلمين فى كريت فى سنة ٣٤٩هـ/ ٩٦٠م إذ جاء أن هذه الحملة كانت تتألف من ٢٠٠٠ سفينة حربية و١٣٦٠ سفينة مؤن وأن بعض هذه السفن كانت ذات أحجام ضخمة فمنها ما كان به ٢٥٠ مجدافاً فى أربعة صفوف من المجاديف ومنها ما كان سفن إنزال مزودة بزلاقات تعبر من فوقها فرق الفرسان إلى البر.

وقد عرف المسلمون أنواعاً كثيرة من السفن من شتى الأحجام وشتى الاستخدامات ومن هنا وصلتنا أسماء مختلفة للسفن تعد بالمئات.. وفيما يلى بعض أنواع السفن التى عرفها المسلمون:

أ) السفن الحربية: (لوحات 1417 و1478 و1617 و1619).

الحراقة: والجمع حراقات وحراريق، وهى سفينة حربية مهمتها رمى النار على الأعداء.

الحمالة: والجمع حمالات وهى سفينة كانت تستخدم لنقل المؤن والزاد للأسطول المصرى فى العصر الفاطمى.

الشينى: والجمع شينيات وشوان وهى سفينة حربية ضخمة كانت تستخدم فى حمل الجنود وكان يقام فيها أبراج وقلاع للدفاع والهجوم وكانت تحمل فى المتوسط ١٥٠ رجلاً ويستخدم فيها ١٠٠ مجداف. وكان أسطول الفاطميين يشتمل على عدد كبير من الشينيات. وعرف موظف يسمى شاد الشوانى ومهمته الإشراف على هذا النوع من السفن.

الطراد: سفينة حربية صغيرة سريعة السير.

العشارى: والجمع عشاريات وهى سفينة كبيرة كانت تستخدم فى الأسطول الحربى لنقل الجنود والعتاد. وهى من توابع الأسطول.

الغراب: والجمع أغربة وغربان وهى سفينة حربية سوداء اللون بسبب طلائها بالقار الأسود وكانت تسير بالقلع وكانت تستخدم فى حمل الغزاة، وكانت تزود بجسر من الخشب يستخدمه المحاربون للنزول على سفن الأعداء. وقد عرف فى مصر موظف أطلق عليه اسم شاد عمارة المراكب الأغربة وكانت مهمته الإشراف على بناء هذا النوع من السفن.

المسطح: والجمع مسطحات وهى سفينة حربية كبيرة الحجم كانت تتبع سفن الأسطول لإنقاذ ركابه عند الغرق. وكان أسطول الفاطميين يضم عدداً من المسطحات.

القرقور: (لوحة 1619) سفينة حربية قد تجهز بساحتين للقتال فى المقدمة وفى المؤخرة والمدافع فى الوسط وقد تحتوى على ثلاثة أو أربعة أشرع.

ب) السفن التجارية:

الجلبة: (لوحة 1349) سفينة صغيرة مخيطة كانت تستعمل فى البحر الأحمر ذكرها ابن بطوطة فى رحلته.

الجهازى: والجمع جهازيات وهى سفينة تجارية ضخمة والاسم مشتق من كلمة جهاز الفارسية ومعناها سفينة.

الزخارف: سفينة كثيرة الزخرف والزينة كانت تعمل فى المحيط الهندى وعلى شواطىء شرق افريقيا وكان ولاة هذه المناطق يشترطون على السفن التى تدخل موانئهم أن يرسم عليها نقوش معينة.

جـ) سفن النزهة والرحلات: (لوحات 862 و885 و1429 و1449).

الحراقة: بالإضافة إلى إطلاق هذا الاسم على نوع من السفن الحربية فقد أطلق أيضاً على نوع من سفن النزهة كان يستخدم فى نهر دجلة فى العصر العباسى. ومن المعروف أنه كان للمأمون خمس حراقات على صورة الأسد والفيل والعقاب والحية والفرس وقد وصفها أبو نواس فى أشعاره.

دكاسات: سفن كان يستخدمها كبار رجال الدولة فى العصر الفاطمى.

الطيارة: سفينة نهرية استخدمت فى العراق لركوب العظماء وتمتاز بالخفة والسرعة.

تجهيز السفن ومعداتها:

كانت السفن تجهز بصفة اساسية بالمعدات المساعدة على الملاحة من جهة وبالأسلحة اللازمة من جهة أخرى.

أما المعدات المساعدة على الملاحة فعلى رأسها الأدوات الفلكية التى تطورت تطوراً كبيراً على يد المسلمين.

وأهم هذه الأدوات البوصلة والاسطرلاب (لوحات 1031 ـ 1045)

ويسترشد بالبوصلة فى توجيه السفينة الوجهة المطلوبة. ويرجح البعض أن الصينيين هم أول من اكتشف طبيعة الابرة المغناطيسية ولكن المسلمين هم أول من طبقوا هذا الاكتشاف فى الملاحة وربما كان ذلك فى القرن الخامس الهجرى (١١م).

وأقدم خبر مدون معروف عن استخدام المغنطة فى التوجيه جاء فى كتاب جوامع الحكايات ولوامع الروايات من تصنيف محمود العوفى نحو سنة ٦٢٧هـ/ ١٢٣٠م حيث ذكر فى إحدى قصصه أن بحاراً استدل عن ناحية مسيره بواسطة سمكة حكها بقطعة مغناطيس وأطلقها فى البحر.

أما الاسطرلاب (لوحات 1031 ـ 1045) فربما اقتصر استعماله على البر لتحديد خطوط عرض الميناء وذلك نظراً لتعذر استعماله مع اهتزاز السفينة.

وبالإضافة إلى الأدوات الفلكية كان الربابنة يستخدمون الخرائط أو الصور ودفاتر الإرشادات البحرية التى كان يطلق عليها اسم رهمانى. وكان الرهمانى يشتمل على المعلومات التى يحتاج إليها الربان فى الملاحة مثل الجداول الفلكية وخطوط العرض ومعلومات عن الرياح والسواحل والشعاب ومن أشهرها رهمانى صنفه ربابنة ثلاثة هم محمد بن شاذان وسهل بن ابان وليث بن كهلان فى أواخر القرن الثالث الهجرى (٩م)،

وقد اعتمد عليها كثيراً أحمد بن ماجد فى أواخر القرن التاسع الهجرى (١٥م) فى مؤلفاته وأهمها كتابه: «الفوائد فى أصول علم البحر والقواعد».

وبالإضافة إلى معدات الملاحة كانت السفن تجهز بالأسلحة اللازمة للدفاع والهجوم ومن هذه الأسلحة ما يلى: ـ

التوابيت: (لوحة 1617 و1619) صناديق مفتوحة من أعلاها كانت تجعل فى أعلى الصوارى ويصعد إليها الرجال ومعهم حجارة فى مخلاة تعلق بجانب الصندوق فيرمون العدو بالأحجار وهم مستورون بالصناديق. وقد يكون معهم قوارير النفط أو جرار النورة وهى مسحوق ناعم من مزيج الكلس والزرنيخ يعمى غباره وقد يلتهب وقد يرمون على الأعداء أيضاً قدور الحيات والعقارب أو قدور الصابون اللين فتنزلق أقدامهم.

الستائر: آلات وقاية تمنع عن السفن ما تقذف به.

الكلاليب: (لوحة 1618) خطاطيف تشد بها سفن الأعداء لتقرب ويدخل إليها.

اللجام: حديدة طويلة محددة الرأس أسفلها مجوف تجعل فى مقدم السفينة لطعن جوانب السفن المعادية وخرقها.

المدافع: آلات لقذف الكرات الحديدية أخذها الأوروبيون عن المسلمين فى حوالى القرن الثامن الهجرى (١٤م).

مكاحل البارود: آلات لرمى النفط (لوحة 814) والأسلحة الحارقة.

المنجنيق: آلة لرمى الأحجار وغيرها على العدو. وقد استخدم المسلمون نوعاً من المجانيق عرف أحياناً باسم قوس الزيار وأحياناً باسم منجنيق السهام وأطلق الأوروبيون على هذا السلاح اسم Arcus Manganellus وبالفرنسية Arcs de Manenneaux.

من كل أدهم لا يلقى به جرب
فما لراكبه بالقار يهنؤه

يدعى غراباً وللفختاء سرعته
وهو ابن ماء وللشاهين جؤجؤه

وقال فيه أيضاً ابن أبى حجلة التلمسانى (ت ٧٧٦هـ):

غربانها سود وبيض قلوعها
يصفر منهن العدو والأزرق

وشبه حافظ ابراهيم اللغة العربية بالبحر فقال على لسانها:

أنا البحر فى أحشائه الدركامن
فهل سالوا الغواص عن صدفاتي

وتكون المخطوطات المزوقة بالتصاوير المتعلقة بالبحر جانباً مهماً من جوانب التصوير الإسلامى. ومن أشهر الكتب التى وصلنا منها مخطوطات مزوقة بتصاوير فنية من هذا القبيل كتاب مجموعات النجوم وصور الكواكب الثابتة للصوفى وكليلة ودمنة لابن المقفع ومقامات الحريرى وجامع التواريخ لرشيد الدين والشاهنامه للفردوسى وأكبرنامه وديوان نجاتى لعيسى نجاتى وجلستان سعدى للشيرازى.

وتشتمل بعض مخطوطات هذه الكتب على تصاوير ذات موضوعات بحرية مثل صور البحار والأنهار والبحيرات وصور الأسماك والأصداف والحيوانات البحرية وأنواع السفن

والمعارك البحرية (لوحات 849 و1339 و1349 و1367 و1372 و1381 و1417 و1425 و1429 و1467 و1534 و1578).

هذا وقد وردت صور بحرية على تحف إسلامية وأهمها الأدوات الخزفية (لوحات 862 - 885).

ومن أقدم هذه التحف إناء من الخزف ذى البريق المعدنى من صناعة مصر فى القرن الثالث الهجرى ( ٩م) عليه صورة سفينة مجهزة بشراع مثلث ومجاديف وترفرف عليها الأعلام وتسبح تحتها الأسماك (لوحة 862)، كما وصلتنا صور أخرى على أدوات خزفية فاطمية وأندلسية وعثمانية وغير ذلك.

وتعتبر صور السفن الجلدية التى كانت تستعمل فى خيال الظل نوعاً من أنواع الفنون الشعبية فى العالم الإسلامى (لوحة 1367).

والحق أن هذه التحف تفيد كثيراً فى دراسة البحرية الإسلامية فضلاً عمالها من قيمة فنية.

## أثر الفنون البحرية الإسلامية فى أوروبا:

على أثر الفتوح الإسلامية فى حوض البحر المتوسط دخلت البحرية الإسلامية ذلك البحر وأخذ المسلمون يخوضون المعارك البحرية ضد البيزنطيين وفى الوقت نفسه يسهمون فى الملاحة التجارية. ولقد حاز المسلمون خبرات كبيرة بخصوص الملاحة وتتضح بعض هذه الخبرات فيما ورد من وصف دقيق لساحل افريقيا فى كتب الادريسى وسلفيه ابن حوقل والبكرى، وقد أعانت هذه الخبرات على وضع الكتب المنقحة فى علم الخرائط وعلى تأليف أقدم كتب الملاحة، وكان من أثر تقدم الملاحة البحرية الإسلامية فى البحر المتوسط أن استعار الأوروبيون بعض أنظمة البحرية الإسلامية. وقد وصلنا كثير من الصور الإسلامية التى تمثل السفن والمعارك البحرية.

ومما أخذه الأوروبيون من المسلمين استعمال الشراع المثلث (لوحة 1621) الذى كان يستعمله العرب فى البحار الجنوبية ثم نقلوه إلى البحر المتوسط. وهو شراع مثلث الشكل على طول السفينة ويتميز بشدة الطول وعلو القمة وقد أطلق عليه الايطاليون اسم Mezzana والفرنسيون Misaine والانجليز Mizzen (وعرب إلى مظين) وهو عبارة عن صار إضافى يستخدم فى السفن الأوروبية التى تشتمل على ثلاثة صوار ولولا ادخال هذا الصارى لما أمكن تحقيق رحلات المحيط التى قام بها المستكشفون العظام. إذ بفضل هذا الشراع المثلث أمكن للسفن أن تمضى فى وجه الريح المضادة وبالتالى أن تقطع رحلات المحيط الطويلة.

ومن المعروف أن هذه الرحلات قد أسفرت عن اكتشاف كولمبوس لأمريكا ومرور دياز حول رأس الرجاء الصالح ووصول فاسكو دا جاما إلى الهند.

ومن آلات الملاحة التى أخذها الأوروبيون من البحرية العربية الأدوات الفلكية كالاسطرلاب (لوحات 1031 - 1045) بوصلة السلاح التى يقال أن العرب أخذوها من قبل من الصينيين، وقد وردت الإشارة إلى البوصلة فى مؤلف عربى يرجع تاريخه إلى حوالى ١٢٣٠. وكان لمثل هذه الآلات أثر كبير فى تقدم الملاحة عند الأوروبيين، كما كان لها دورها فى رحلاتهم البحرية التى كانت وسيلتهم إلى الاستكشافات الجغرافية الهائلة.

والحق أن تراث الملاحة الإسلامية هو الذى مهد الطريق للشعوب الأوروبية من برتغال وبريطانيين وهولنديين وغيرهم للسيطرة على البحار الجنوبية.

ولقد استعان فاسكو دا جاما Vasco de Gama فى إبحاره إلى الهند ببحار عربى هو شهاب الدين أحمد بن ماجد بن معلق السعدى الملاح الملقب بأسد البحار وصاحب المؤلفات فى فنون الملاحة نثراً ونظماً ومنها كتاب الفوائد فى أصول علم البحر والقواعد وقد توفى بعد سنة ٩٠٠هـ/ ١٤٩٥م.

وتذكر المصادر البرتغالية أن هذا البحار كان يعتمد على خريطة بحرية دقيقة وكثير من الآلات البحرية.

**المصطلحات الفنية العربية فى اللغات الأوروبية:**

وقد كثرت المصطلحات الفنية العربية فى اللغات الأوروبية نذكر منها:

| | |
|---|---|
| Caravan | كروان (من كرى ومكار) |
| dinar | دينار |
| arsenal | دار الصناعة |
| cable | حبل |
| barque | بارجة |
| carvette | غراب (سفينة حربية) |
| chébec | شباك |
| felucca | فلوكه |
| douane | ديوان |
| sofa | صفة (الدكة أو التخت) |
| mattress | مطرح |
| carafe | غرافة (من الفعل غرف) |

# دراسات في فن النحت الإسلامي (*)

النحت (لوحات 1273 ـ 1300) نوعان غائر وبارز، أما الغائر فهو ما كان أعلى مستوياته موازياً لارتفاع سطح اللوحة المنحوت فيها ويمكن تسميته بالحفر. وأما البارز فينقسم إلى أقسام منها النحت الخفيف البروز (لوحة 1279) والنحت الشديد البروز (لوحة 1273) والنحت المائل، والنحت المجسم أو المشكل من جميع الجهات (لوحة 1276).

واستخدم النحاتون في الأقطار الإسلامية جميع هذه الأنواع وإن كانت الغلبة للنحت الغائر وللنحت خفيف البروز، أما النحت المشكل من جميع الجهات فكان قليلاً إن لم يكن نادراً.

وارتبط النحت في العالم الإسلامي بصفة عامة بالفنون الأخرى: إذ اتصل النحت في الرخام والحجر والجص بفن العمارة حيث تمثل في الوحدات المعمارية المختلفة كالمداخل (لوحة 168) والواجهات (لوحة 161) والأفاريز (لوحة 1274) والأعمدة (لوحة 1285) والمحاريب والشرافات (لوحة 171) والكوابيل وغيرها، كما دخل النحت في مواد الخشب والعاج والمعدن والزجاج والبلور الصخري والخزف والجلود وغيرها في عمل أدوات هذه الفنون التطبيقية كالمنابر والأواني والأحواض والأزيار (لوحة 1275) والكلجات (لوحة 1276).

ومثل بالنحت في التحف الإسلامية الأشكال المعروفة من حيوانية (لوحة 1273) ونباتية (لوحات 1274) وهندسية (لوحة 1284 و1292 و1293 و1295) وكتابية (لوحة 1283)، غير أن الأشكال الحيوانية كانت قليلة نسبياً إذا ما قورنت بالأشكال الأخرى، كما أنها لم تستخدم في العمائر أو الأدوات المتعلقة بالدين والعبادة: كالمساجد والمصاحف والأرحال أو كراسي المصحف.

أما أساليب تناول هذه الأشكال فكان يغلب عليها الطابع الزخرفي والتجريدي، وربما يرجع ذلك إلى حد ما إلى الرغبة في البعد عن مضاهاة خلق الله، ومع ذلك فإن كثيراً من الأشكال الحيوانية لم يخل من الواقعية والتعبير وتمثيل الحركة، ولم تبعد في بعض الأحيان عن شكلها الطبيعي (لوحة 1283).

هذا وقد سبقت الإشارة إلى أن العرب قبل الإسلام عرفوا نحت التماثيل التي كانوا يتخذونها عادة أصناماً يتعبدون إليها وقد حرم الإسلام ذلك تحريماً قاطعاً.

أما أقدم نماذج النحت الإسلامي التي

(*) بحث بندوة عن الفنون التشكيلية بكلية الفنون الجميلة ـ ١٩٧٣.

وصلتنا فترجع إلى العصر الأموى (٤١هـ ـ ١٣٢هـ/ ٦٦١م ـ ٧٥٠م)، ويتضح فى هذه النماذج التأثر الكبير بالفنون الهلينستية والبيزنطية من جهة، وبالفنون الساسانية من جهة أخرى، وبالمزج البارع بين عناصر هذه الفنون(١).

وأهم أعمال النحت التى وصلتنا من هذا العصر يتمثل فى النحت الحجرى فى واجهة قصر المشتى (لوحة 479) الذى يرجع إلى عهد الوليد الثانى (حوالى سنة ١٢٧هـ/ ٧٤٤م)، ويشتمل هذا النحت على أشكال حيوانية ونباتية وهندسية(٢).

وعثر فى أنقاض بعض القصور الأموية فى صحراء الشام على تماثيل آدمية لنساء ورجال مشكلة بأسلوب محور وإن كانت تتميز بالواقعية(٣).

ومنذ صدر الإسلام حفرت الكتابات العربية باعتبارها نصوصاً جنائزية على شواهد القبور الحجرية والرخامية (لوحات 1630 ـ 1690) وكذلك لأغراض أخرى وربما كان أقدم أثر إسلامى وصلنا هو شاهد قبر من الحجر الجيرى من مصر عليه نص جنائزى مؤرخ سنة ٣١هـ باسم عبد الرحمٰن بن خير الحجرى(٤) (لوحة 1670).

واتخذ النحت فى العصر العباسى طابعاً متميزاً غلب عليه فى أول الأمر التأثر بالأشكال الساسانية.

وظهر فى مدينة سامرا طراز فى النحت انتشر فى أنحاء العالم الإسلامى(٥) ويتمثل هذا الطراز بصفة خاصة فى النحت الجصى (لوحات 1291 ـ 1293) وجرت عادة علماء الفنون الإسلامية أن يقسموه إلى ثلاثة أقسام: قديم ووسيط وحديث ـ اصطلح على تسميتها بطراز سامرا الأول والثانى والثالث على التعقيب، ويتضح فيها التطور نحو التجريد والتحوير. ويتمثل هذا الطراز بشكل واضح فى الزخارف الجصية التى عثر عليها فى سامرا نفسها (لوحات 1291 ـ 1293) وزخارف جامع ابن طولون بمصر (لوحات 117 ـ 119) وجامع نايين بإيران (لوحات 568 ـ 571).

لم يتسن للخلافة العباسية أن تحتفظ بوحدة العالم الإسلامى: إذ لم يلبث أن استقلت عنها بعض الأقطار، كما ظهر فى العالم الإسلامى دولتان اتخذ ولاتها لقب الخلافة: هما الدولة الفاطمية فى مصر والدولة الأموية فى الأندلس، وكان لكل من هاتين الدولتين أسلوبها الخاص فى أعمال الرخام والحجر والجص: مثله فى ذلك مثل سائر أفرع الفن.

وانتشر فن النحت فى الرخام والحجر والجص فى العصر الفاطمى بالإضافة إلى مصر ـ فى الأقاليم التى امتد إليها النفوذ السياسى الفاطمى: مثل بلاد الشام وجزيرة صقلية.

وسار الفاطميون على نهج ولاة مصر الذين عرف عنهم اتخاذهم للتماثيل: إذ ذكر المقريزى مثلاً أن مقياس النيل بالروضة

(١) Grube, The World of Islam, p.13.

(٢) Creswell, Early Muslim Architecture, I.

(٣) Grube, op. cit, pp. 16, 33.

(٤) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة.

(٥) فريد شافعى: زخارف وطرز سامرا. مجلة كلية الآداب المجلد الثالث عشر، الجزء الثانى ص ١ ـ ١٤.

(لوحات 302 و303) زود عند إنشائه فى سنة ٢٤٧هـ (٨٦١م) بتمثال سبع من الرخام كان مركباً فى وجه حائط فوق القناة المطلة على النيل، وكان الماء يدخل فى فمه إذا ارتفع بمقدار ستة عشر ذراعاً(١).

كما عرف عن خمارويه بن أحمد بن طولون ولعه باتخاذ التماثيل من باب اللهو والزينة(٢).

وظهر فى النحت الفاطمى التأثر بالأساليب الفارسية فضلاً عن بعض العناصر التى جلبها الفاطميون معهم من شمال افريقيا. كما تميزت الزخارف الفاطمية المنحوتة بدقة الحفر، والميل نحو التماثل والتقابل وتطوير العناصر الهندسية والنباتية (لوحة 1274) والحيوانية، والمبالغة فى زخرفة الخط الكوفى بأشكال الأوراق النباتية والأزهار.

هذا وقد جاء فى المصادر الأدبية ما يدل على اقبال الفاطميين على اتخاذ التماثيل الآدمية والحيوانية: من ذلك ما أورده ابن ميسر فى كتابه «أخبار مصر» من أنه كان بدار الأفضل بن بدر الجمالى بالقاهرة تمثال له من العنبر بالحجم الطبيعى كانت تقاس عليه ثيابه عند عملها(٣).

وصلنا من العصر الفاطمى نحت حجرى يتمثل فى بعض العمائر الباقية: مثل مدخل جامع الحاكم ومئذنته، وبوابات القاهرة: بوابة الفتوح (لوحة 283) وباب النصر (لوحة 281) وباب زويلة (لوحة 285)، وكذلك واجهة جامع الأقمر (لوحة 136).

وعثر فى أنقاض بعض العمائر المملوكية على نماذج من النحت فى الرخام ترجع إلى العصر الفاطمى كان قد أعيد استخدامها فى البناء فى عصر المماليك ومن هذه العمائر خانقاه بيبرس الجاشنكير (لوحة 171) وخانقاه السلطان فرج بن برقوق(٤) (لوحة 204).

وبالإضافة إلى ذلك وصلنا من العصر الفاطمى أعمال من النحت فى الجص يتمثل بعضها فى محاريب وشبابيك وعقود وقباب: ومن أمثلتها محراب باسم المستنصر (لوحة 113) والأفضل بن بدر الجمالى وشبابيك من الجص المخرم (لوحات 117 ـ 120) بجامع أحمد بن طولون بالقاهرة(٥) وعقود المجاز القاطع وقبة الحافظ بالجامع الأزهر (لوحة 129).

وفى الأندلس حيث ظهرت الخلافة الأموية وما جاء بعدها من الدول اتخذ النحت أسلوباً متميزاً يتضح بصفة خاصة فى أنقاض قصر الزهراء (لوحات 692 ـ 695) بالقرب من قرطبة، وقد عاشت الزهراء أزهى عصورها فى عهد الخليفة عبد الرحمٰن الناصر (٣٠٠ ـ ٣٥٠هـ/ ٩١٢ ـ ٩٦١م) والخليفة الحكم المستنصر (٣٥٠ ـ ٣٦٦هـ/ ٩٦١ ـ ٩٧٦م).

وتطورت فى نحت الزهراء الزخارف النباتية المستمدة من التوريق العربى (الأرابيسك) ومن أوراق الأكانتس وكيزان الصنوبر والمراوح النخيلية وأوراق العنب،

---

(١) عبد الرؤوف على يوسف: النحت ص ٢٩٧ القاهرة: تاريخها ـ فنونها آثارها.
(٢) المقريزى: الخطط جـ ١ ص ٣٥١، عبد الرؤوف على يوسف: المرجع السابق.
(٣) عبد الرؤف على يوسف: المرجع السابق ص ٢٩٨.
(٤) حسن عبد الوهاب: الآثار المنقولة والمنتحلة فى العمارة الإسلامية ص ٢٤٧ و٢٤٨، عبد الرؤف على يوسف: المرجع السابق.
(٥) حسن: الباشا جامع ابن طولون (فى كتاب القاهرة: تاريخها ـ فنونها ـ آثارها) ص ٤٥٠ ـ ٤٥٢.

فضلاً عن أنواع مختلفة من الثمار والأزهار والوريدات[١] (لوحات 692 ـ 695).

وفى مدينة قرطبة نفسها ازدهر فن النحت فى عصر خلفاء بنى أمية الذين عنوا بصفة خاصة بعمارة المسجد الجامع بقرطبة وتزيينه. ويشتمل هذا المسجد على لوحين من الرخام على جانبى المحراب (لوحة 673) تغطى سطحيهما زخارف منحوتة من توريقات عربية ورسوم لشجرة الحياة، ويرجع هذان اللوحان إلى عهد الخليفة الحكم المستنصر (٣٦٦هـ/ ٩٦١ ـ ٩٧٦م) وبالإضافة إلى ذلك وصلنا نماذج من النحت الأندلسى فى العمائر الأندلسية التى ترجع إلى الدول التى أعقبت الخلافة الأموية مثل قصر الجعفرية فى سرقسطة الذى شيده أبو جعفر المقتدر (٤٣٨ ـ ٤٧٤هـ/ ١٠٤٦ـ ١٠٨١م) من ملوك الطوائف، والمسجد الجامع بالجزائر (لوحة 666) ومسجد القرويين (لوحة 661) فى فاس ومسجد الكتبية بمراكش (لوحة 662)[٢].

وتتمثل أروع نماذج النحت الأندلسى فى قصر الحمراء بغرناطة (لوحات 699 ـ 701) الذى شيد فى عهد أسرة بنى نصر وقد كسيت جدرانه وعقوده بزخارف جصية منحوتة وملونة تتألف من أشكال هندسية (لوحة 700) وتوريقات وكتابات عربية بالخط الأندلسى بفرعيه: الكوفى (لوحة 701) والنسخ (لوحة 700) يلاحظ من بينها شعار بنى نصر ونصه: «ولا غالب إلا الله» (لوحة 701) كما شكلت تماثيل الأسد حول نافورة بهو السباع بأسلوب ينم عن المهارة الصناعية والذوق الفنى (لوحة 699). وفضلاً عن ذلك عرفت الأندلس فى العصور الأخيرة نوعاً من النحت يتمثل فيه أسلوب المدجنين وتتضح نماذج منه فى قصر اشبيلية (لوحة 696) وفى الخيرالدا (لوحة 697) وفى بعض عمائر طليطلة.

وفى الوقت الذى اتخذ فيه كل من النحت الفاطمى والنحت الأندلسى طابعاً متميزاً أخذ يظهر فى شرق العالم الإسلامى نحت له أسلوبه الخاص اتخذ طابع الدولية هو فن النحت السلجوقى الذى حل محل طرز سامرا وما أعقبها من طرز. ونبغ الفنانون السلاجقة فى كافة أساليب النحت سواء على الحجر أو الجص أو الخشب أو المعادن.

ويتميز النحت السلجوقى (لوحات 1282 ـ 1283 و1294 ـ 1297) بصفة عامة باتقان نحت الزخارف المورقة، وإجادة الخط العربى (لوحة 1283)، واستخدم الكتابة المقورة أو المنسوبة بالإضافة إلى الكتابة المبسوطة، وتطوير الأشكال الهندسية، وكثرة الأشكال الحيوانية (لوحة 1283)، وتمثل مناظر الصيد وحفلات السمر والطرب (لوحة 1282).

وكان من أساليبه تقسيم السطح إلى مستويات. واستمرت هذه الطريقة مستخدمة فى العصرين المغولى (لوحة 1298) والتيمورى[٣] وفى شرقى العالم الإسلامى بصفة عامة.

ووصلنا العديد من أعمال النحت السلجوقى كالمحاريب وشواهد القبور وواجهات العمائر والأضرحة والبوابات والأبراج والقناطر. ومن نماذجه باب الطلسم ببغداد (٦١٨هـ ـ ١٢٢٣م) ويتمثل فيه

(١) انظر نجله اسماعيل العزى: قصر الزهراء (رسالة ماجستير بجامعة بغداد).
(٢) انظر محمد الكحلاوى: العمارة الإسلامية فى المغرب الإسلامى (رسالة دكتوراه بجامعة القاهرة).
(٣) ديماند: الفنون الإسلامية ص ٩٧ ترجمة أحمد عيسى.

الخليفة العباسى الناصر يحف به تنينان.

هذا وقد تطور النحت السلجوقى إلى مستوى من الاتقان بحيث صار الأصل الذى نبعت منه فنون النحت فى العالم الإسلامى بعد ذلك سواء فى إيران فى العصر المغولى (لوحة 1298) والتيمورى، وفى الشام والعراق حيث ظهرت فنون الأتابكة، وفى مصر فى عهد الأيوبيين (لوحات 1273 و1274) والمماليك (لوحات 1275 ـ 1280) وكذلك فى عصر الأتراك العثمانيين فى آسيا الصغرى وغيرها.

وتميز النحت المغولى بالمبالغة فى تعقيد الزخرفة وغناها ومن أروع نماذجه محراب المسجد الجامع فى أصفهان (لوحة 563) الذى يرجع إلى سنة ١٣١٠م. ويشتمل هذا المحراب على نقوش جميلة بالخط المقور بالإضافة إلى التوريقات المنسقة بطريقة هندسية.

وازدهرت فى عصر المماليك فنون النحت حيث استخدمت فى زخرفة قطع الأثاث والأدوات الحجرية والرخامية: مثل المنابر والأحواض والأزيار (لوحة 1275) والكلجات (لوحة 1276) أو حملات الأزيار والسلسبيلات[١] أو الشاذروانات (لوحة 1278) وألواح الرخام والمقرنصات (لوحات 146 و768) ودكك المبلغ (لوحة 212) بالإضافة إلى زخرفة الوحدات المعمارية الحجرية والجصية الأخرى من مداخل وواجهات (لوحة 161) وشبابيك (لوحة 133) وتركيبات للقبور (لوحات 215 و1630 ـ 1690) وقناطر (لوحة 308).

ومما ينسب إلى عصر المماليك من أعمال النحت تمثالان لأسدين منحوتين على كتلتين من الرخام عثر عليهما بشارع بحى الحسينية (لوحة 1273) بالقاهرة عرف باسم شارع السبع والضبع نسبة إليهما[٢]. ونحت أعلى قناطر أبى المنجا (لوحة 308) شرقى القاهرة أشكال بارزة لأسود يتضح فيها قوة التعبير.

هذا وقد زخرت العمائر المختلفة بأنواع النحت المختلفة ومن أمثلتها:

### زخارف جصية من سامرا. العراق سنة ٢٢١هـ (٨٣٦م).

الزخارف الجصية فى سامرا (لوحات 558 و1291 ـ 1293) لها مركز مهم فى الآثار الإسلامية عامة وفى مجال الزخرفة خاصة، ذلك أن فى جص سامرا تطورت زخرفة يمكن اعتبارها أول مظهر لزخرفة إسلامية أصيلة مبكرة. وقد تعرف علماء الآثار والفنون الإسلامية على ثلاثة طرز للزخرفة الجصية فى سامرا: طراز قديم وطراز وسيط وطراز حديث اصطلح على تسميتها على التعقيب بطراز سامرا الأول، وطراز سامرا الثانى، وطراز سامرا الثالث. ولكل من هذه الطرز مميزاته الخاصة. فالطراز الأول يتميز بالصلة الوثيقة بالفنون الهلينستية والساسانية القديمة: وذلك من حيث الحفر الضيق، والبروز المقعر والمحدب، ووضوح الخلفية، ومحاكاة الطبيعة، وفى تمثيل العناصر الزخرفية: مثل ورقة العنب الخماسية والثلاثية ذات العيون بين الفصوص، وعناقيد العنب الثلاثية الفصوص، والعناصر الكاسية ذات الفجوات المعينة الشكل: كل ذلك داخل إطارات هندسية.

ويتميز الطراز الثانى الذى يمكن اعتباره

---

(١) الواح من الرخام كانت تركب فى الأسبلة ينساب عليها الماء ليبرد قبل أن يصب فى أحواض الشرب.

(٢) نقلتا إلى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة.

مرحلة انتقال بين الطرازين الأول والثالث بالحفر العميق أيضاً، وفى ضيق الأرضيات أو اخفائها تماماً، والبعد عن محاكاة الطبيعة، وقلة العناية، والتبسيط فى رسم الوحدات النباتية السابقة، واستقلال كل وحدة بذاتها، وعدم الاتقان فيها على عكس الطراز الأول، وكبر الوحدات، والتسطح مما يشير إلى الرغبة فى سرعة الانجاز مع الابقاء على الإطارات الهندسية.

وفى كلا الطرازين السابقين كان التشكيل يتم عن طريق الحفر فى الألواح الجصية ذاتها.

أما الطراز الثالث فكان التشكيل الزخرفى يتم بواسطة الصب فى القالب، ومن ثم استخدم فى هذا الطراز الحفر المائل أو المشطوف، وبعدت العناصر المرسومة عن أصولها الطبيعية بعداً كبيراً، مثل المروحة النخيلية ونصف المروحة النخيلية، واختفت الخلفيات تماماً، واصبحت خطوطاً مقوسة حلزونية، وتمثل فى هذه الزخارف زخرفة التوريق التى تميز بها الفن الإسلامى. ومما هو جدير بالذكر أن أسلوب هذا الطراز نقل إلى مواد أخرى: ولا سيما الخشب والعاج والزجاج والمنسوجات. ومن المحتمل أن أسلوب سامرا الثالث متأثر ببعض التقاليد التركية القديمة.

والزخرفة الجصية الموضحة فى (لوحة 558) فى قصر بلكواره وترجع إلى ما بين سنة ٢٣٥ و٢٤٥هـ (٨٤٩ ـ ٨٥٩م): ويتضح فيها بعض خصائص طراز سامرا الثالث من حيث الحفر المائل أو المشطوف، وتحوير العنصر النباتى بحيث يصعب تمييزه، واختفاء التفاصيل، واستخدام القالب فى تشكيل الزخارف.

**محراب من الجص باسم الأفضل بن بدر الجمالى بمسجد ابن طولون بالقاهرة. مصر سنة ٤٨٧هـ (١٠٩٤م). (لوحة 113).**

يوجد هذا المحراب فى منتصف البائكة الثانية مما يلى الصحن فى رواق القبلة بجامع أحمد بن طولون إلى يمين محراب ثان باسم السلطان لاجين صنع على نمطه. ومحراب الأفضل فى حالة لا بأس بها من الحفظ وهو مسطح وتكسوه جميعه زخارف محفورة حفراً بارزاً. وتمثل زخارفه النباتية والهندسية الأسلوب الفاطمى فى الحفر الجصى. وتلعب الكتابة دوراً بارزاً فى هذا المحراب: نذكر منها ما يلى: حول المحراب شريط خارجى عريض من الكتابة الكوفية المورقة على أرضية نباتية يقرأ منها: «بسم الله الرحمٰن الرحيم أمر بإنشاء هذا المحراب خليفة فتى مولانا وسيدنا الإمام المستنصر بالله أمير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آبائه الطاهرين وأبنائه المنتظرين السيد الأجل الأفضل سيف الإمام جلال الإسلام شرف الأنام ناصر الدين خليل أمير المؤمنين». وعلى شريط من الكتابة بخط كوفى مورق على أرضية نباتية يعلو ميمة عقد المحراب نصه: «لا إله إلا الله محمد رسول الله على ولى الله»، وفوق ذلك كتابة بخط كوفى صغير نصها: «ثقة الإمام فخر الحكام القاسم عبد الحاكم بن وهيب بن عبد الرحمٰن»، وبوسط عقد المحراب الأوسط بخط كوفى كبير: «فاسجدوا لله واعبدوا».

**المحراب الفاطمى بالجامع الأزهر بالقاهرة. مصر سنة ٣٦١هـ (٩٧٢م) (لوحة 130).**

يقع هذا المحراب فى مواجهة المجاز القاطع لرواق القبلة، وهو من العناصر

المعمارية الأصلية بالجامع التى ترجع إلى عهد انشاء الجامع وقد كشف عنه حسن عبد الوهاب سنة ١٩٣٣م، وبه كتابات ونقوش تمثل الطابع الفنى فى ذلك العصر: أى فى بداية العصر الفاطمى.

والمحراب مجوف وذو طاقية يحف بها عقد داخلى شبه متجاوز، وحوله وأكثر بروزاً عقد آخر من نفس الطراز يرتكز على عمودين من الرخام يكتنفان المحراب. وحول العقد الخارجى كتابة بالخط الكوفى محفورة فى الجص تقرأ: بسم الله الرحمن الرحيم ﴿قَدْ أَفْلَحَ ٱلْمُؤْمِنُونَ ۝١ ٱلَّذِينَ هُمْ فِى صَلَاتِهِمْ خَٰشِعُونَ ۝٢ وَٱلَّذِينَ هُمْ عَنِ ٱللَّغْوِ مُعْرِضُونَ﴾، وفى العقد الداخلى بخط أصغر ﴿قُلْ إِنَّ صَلَاتِى وَنُسُكِى وَمَحْيَاىَ وَمَمَاتِى لِلَّهِ رَبِّ ٱلْعَٰلَمِينَ ۝١٦٢ لَا شَرِيكَ لَهُۥ وَبِذَٰلِكَ أُمِرْتُ وَأَنَا۠ أَوَّلُ ٱلْمُسْلِمِينَ﴾، وعلى الطاقية زخرفة محفورة فى الجص تمثل وحدات متكررة من عناصر نباتية محورة.

وسائر المحراب مصفح بالرخام الملون، وبالقرب من أسفل المحراب وزرة من الفسيفساء الرخامية. وحول عقد المحراب زخارف هندسية ونباتية محفورة فى الجص: وهذه أكثر ثراء وتعقيداً من الزخارف الطولونية أو زخارف سامرا. وهى تمثل بداية الزخرفة الفاطمية.

**زير وكلجة من الرخام بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة مصر. (لوحة 1275).**

ترجع الكلجة إلى القرن السادس الهجرى (١٢م): أى إلى العصر الفاطمى. وزخارفها عبارة عن حفر رخامى بارز وأشكال نباتية محورة. أما الزير فيرجع إلى القرن الثامن الهجرى (١٤م)، وتغطى سطحه زخارف بارزة عبارة عن أفرع نباتية ووريقات وأزهار. وحول الفوهة أعلى الرقبة الرفيعة كتابة بالخط الكوفى. وحول قاع الزير من الخارج رسوم أسماك. وتتمثل فى هذا الزير الأفرع النباتية المحزوزة المتداخلة والمرتبة فى أشكال هندسية متماثلة، وتشتمل فى المناطق التى تتألف من تداخلها على أشكال نباتية وأنصاف مراوح نخيلية ذات تقوسات جميلة. وهذه التشكيلات مثال جميل للزخرفة المحفورة فى الرخام فى العصر المملوكى.

**نحت بارز من الرخام على هيئة سبع بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (لوحة 1273).**

هذه الكتلة من الرخام المحفور بها نحت بارز على هيئة سبع عثر عليها فى شارع «السبع والضبع» بحى الظاهر بالقاهرة. وهى تمثل سبعاً يزخف ببطء وذيله مرفوع فوق ظهره. وعلى الرغم من التحوير الزخرفى الجميل فى شكل الذيل والمعرفة والأرجل والشعر والضلوع فإن الشكل العام يتميز بالجمال ومحاكاة الطبيعة من حيث النسب والمظهر العام ويرجح بعض العلماء أنه يرجع إلى العصر الفاطمى نظراً لصلابة المظهر والدقة فى الرسم وبيان العضلات، ولكن شيوع تماثيل الأسد فى عصر بيبرس وكذلك مكان العثور عليه مع بعض الشبه مع نحت الأسود بقنطرة أبى المنجا قد يسمح بإرجاعه إلى القرن السابع الهجرى (١٣م).

**زخرفة جصية من قصر الحمراء بغرناطة. الأندلس سنة ٧٣٤ ـ ٧٩٤هـ (١٣٣٣ ـ ١٣٩١م). (لوحة 701).**

جانب من مدخل قصر الحمراء بغرناطة بالأندلس، وهو جزء من زخرفة جصية تمتد على هيئة أشرطة أفقية. ويشاهد فى الصورة جزء من شريط عريض وحوله من أعلى وأسفل جزء من شريطين. بهما زخرفة نباتية

متماثلة، أما الشريط الأوسط الكبير فيشتمل على شعار بنى الأغلب بالخط الكوفى المورق والمضفر والمعمارى على أرضية نباتية داخل عقد متجاوز ومدبب ومفصص من مراوح نخيلية يرتكز على عمودين قصيرين لهما تاجان كبيران. ونصها: «ولا غالب إلا الله». ويتضح فى الزخارف والكتابات الحفر الجصى على مستويات مختلفة. ويتمثل فى هذه الزخرفة أسلوب زخرفة الحمراء التى يتضح فيها الثراء والازدحام والتطور الكبير للزخارف النباتية وللخط الكوفى.

**نوافذ من الجص المعشق بالزجاج من مصر فى العصر العثمانى (سجل ٤٥٤)**

يطلق على هذا النوع اسم (قمريات) (لوحات 1299 ـ 1300) أو «شمسيات». وتجمع صناعة هذه النوافذ بين صناعة الجص والزجاج، وترجع هذه القمريات إلى مصر فى العصر العثمانى، ومن المحتمل أنه سبق استخدامها أيضاً فى عصر المماليك. وهى عادة عبارة عن نافذة مستطيلة من الجص المفرغ داخل إطارات من الخشب أبعادها نحو ٣٠ × ٣٠ بوصة مربعة تغشى فتحاته بزجاج ملون، وتؤلف هذه الفتحات زخارف مختلفة قد تكون رسوم عمائر أو أشجار أو كتابات أو أشكالاً هندسية أو نباتية. وكثيراً ما تصف هذه النوافذ فى صفوف على طول الجدران. ويقابلها فى أوروبا نوافذ الزجاج المعشق بالرصاص التى شاع استخدامها فى الفن القوطى.

ويفيد هذا النوع من النوافذ فى السماح بالضوء مع الحجاب وفى الوقت نفسه وسيلة من وسائل الزينة وتجميل المكان. وتصنع بعمل حشية من الجص تصب فى داخل الإطار الخشبى، وبعد جفاف الجص يرسم عليه التصميم، ثم يفرغ، ثم تغطى الفراغات بزجاج ملون بإضافة جص فى السطح الخارجى من النافذة، ثم توضع النافذة بعد ذلك داخل إطار من الخشب. هذا وبمتحف فيكتوريا والبرت سبع وثلاثون نافذة من هذا النوع. والنافذة بها صورة (لوحة 1300) تتألف من مبنى داخلى وإطار معقود أشبه ببرج مؤلف من ثلاثة طوابق يفصل بينها رفارف، وأعلاه قبة مضلعة فى قمتها هلال، وعلى جانبيها مئذنتان، ويصل إلى الطابق الثانى درج مزدوج من الجانبين، وعلى جانبى البرج شجرتا سرو، وفى كوشة العقد زخرفة نباتية متراصفة وأعلى الشكل شريط مستطيل اتخذ جانباه الضيقان هيئة حلية مدببة ومقوسة الجانبين، وتشتمل على كتابة بالخط الثلث نصها: «يا الله يا محمد».

والدرج محمول على صف من العقود التى تمتد أطرافها على هيئة أعمدة. وقد استخدمت هذه النوافذ فى المساجد فوق المحاريب وفى البيوت أعلى المشربيات.

# تطور وسائل الكتابة حتى صناعة الورق عند العرب(*)

الكتابة هى ترجمة اللغة المسموعة إلى أشكال مرئية، واللغة قديمة ربما قدم الإنسان نفسه؛ ولكن الكتابة حديثة فلم يعرف الإنسان الكتابة إلا فى العصور التاريخية: أى منذ حوالى ٧٠٠٠ سنة، ويعتبر اختراع الكتابة أهم مظهر من مظاهر تحضر الإنسان.

والكتابة أهم وسائل الحضارة والتعليم ونقل الأفكار وهى وسيلة مهمة لمعرفة تاريخ الإنسان.

ولم يكن للإنسان فى عصور ما قبل التاريخ كتابة أى أنه لم يكن يعرف ترجمة لغته وأفكاره إلى أشكال أو إلى كلمات مكتوبة.

وعرفت الكتابة أول ما عرفت فى الحضارات الشرقية القديمة فعرفها المصريون القدماء والعراقيون القدماء السومريون والصينيون.

وتطورت الكتابة على يد الإنسان على مراحل. فبدأت عند المصريين القدماء على هيئة رسوم ترمز إلى كلمات: أى أن الشكل الواحد كان يرمز إلى كلمة فرسم رجل يرمز إلى رجل. ثم تطورت فى العراق القديم فكان الشكل الواحد يرمز إلى مقطع، ولذلك قد تتكون الكلمة الواحدة من شكل أو شكلين أو ثلاثة حسب عدد مقاطعها. أما عند الصينيين فكان الشكل المكتوب يرمز إلى فكرة.

ومن المعتقد أن أول من عرف الحروف الهجائية هم الفينيقيون فى بلاد الشام فى حوالى سنة ١٠٠٠ قبل الميلاد إذ توصلوا إلى أن يبتكروا لكل حركة صوتية شكلاً محدداً؛ وبما أن اللغة تتألف من عدد محدود من الحركات الصوتية فقد ابتكرت أشكال محددة مختلفة يعبر كل منها عن حركة صوتية. وكان التوصل إلى الحروف الهجائية ابتكاراً هائلاً أدى إلى نهضة حضارية هائلة، ويمكن تشبيه ذلك باختراع الطباعة على أشكال حروف يمكن تحريكها ورصها أو حروف متفرقة.

وقد نقل الفينقيون الحروف الهجائية إلى بلاد الإغريق ومنها انتشرت فى أوروبا فى العصور التالية.

هذه نبذة موجزة عن تطور الكتابة منذ البداية حتى التوصل إلى فكرة الحروف الهجائية.

ولكن كيف تطورت وسائل الكتابة؟ بطبيعة الحال الوسيلة الأساسية الحالية هى الورق.

---

(*) بحث بندوة عن الورق بكلية الفنون التطبيقية ـ ١٩٧٢.

ولكن الورق حديث نسبياً إذ لم يكتب الإنسان فى أول الأمر على الورق. ولكنه استعمل فى البداية وسائل مختلفة للكتابة: فكتب على الحجر والعظم وغيرها سواء بالحفر أو باللون؛ ولما كانت هذه الوسائل لا تسعفه ابتكر وسائل أخرى تناولا. واختلفت وسائل الكتابة باختلاف الحضارات وظروف البيئة. فكتب العراقيون على ألواح من الطين مستعملين أداة تشبه الأسفين؛ ومن ثم سمى خطهم بالخط الأسفينى أو المسمارى: فكان يكتب على اللوح الطينى وهو طرى ثم يجفف أو يحرق. وكانت الألواح تغلف أحياناً بطبقة من الطين.

ولكن وسيلة المصريين القدماء كانت اسهل تناولاً: إذ انهم كتبوا على البردى وقد عثر على لفافة من البردى مكتوبة فى مقبرة ترجع إلى الأسرة الأولى. كما توجد بالمتحف المصرى وثائق صنعت من البردى ترجع إلى عصر الأسرتين الخامسة والسادسة. وكانت مصر تصدر البردى إلى بلدان العالم القديم طوال عدة قرون حتى العصر اليونانى الرومانى.

وطريقة صناعة ورق البردى تبدأ بأن ينزع الغلاف الخارجى لسيقان البردى، ثم يقطع اللباب أو الأجزاء الرخوة الداخلية إلى شرائح رقيقة، وترص هذه الشرائح بجوار بعضها البعض بحيث تغطى حواف القطع بعضها بعضاً، ثم يوضع فوقها طبقة أخرى ثانية بحيث يراعى أن تكون الشرائح متقاطعة أو متعامدة على الشرائح السفلى، ثم تضغط الطبقات معاً وتدق بمطارق خشبية على سطح أملس: وبهذه الطريقة كانت تلتصق الطبقتان نتيجة لزوجة العصارة بعد إضافة قليل من الماء. وفى بعض الأحيان كان يوضع تحت هذه الشرائح وفوقها قطع من القماش لتمتص العصارة الزائدة. وبعد أن تندمج الشرائح معاً تترك لتجف. وكانت القطع تلصق بعضها إلى بعض لتكون شريطاً طويلاً كان يُلف ولذلك سمى لفافة أو قرطاساً، وقد يصل طول بعض اللفائف عشرات الأمتار.

واستعمل البردى فى كتاب الموتى. وكان كتاب الموتى يشتمل على صور بالإضافة إلى الكتابة وكان يستخدم فيها اللونان الأسود والأحمر. ومن أهم البرديات المصرية برديات عن الطب والصيدلة والسحر. وعثر على بردية ترجع على الأرجح إلى القرن ١٧ ق.م تتعلق بالعظام المكسورة، وعثر على كثير من البرديات بعد استخلاصها من أغلفة المومياوات التى كانت أشبه بالورق المقوى، والتى كان بعضها يصنعاحياناًمن البرديات ذات الكتابة التى فقدت أهميتها. ومنذ القرن السابع ق.م. صدرت مصر البردى إلى بلاد اليونان على هيئة أفرخ أو لفائف وكان اليونانيون يسمون لفافة البردى Byblos ومنها اشتقت كلمة Bible. ويسمون مادة البردى خارتيس chartes، ومنها اشتقت الكلمة اللاتينية charta بمعنى ورقة بردى ومن هنا يسمى الإيطاليون الورق carta.

وذاع استعمال البردى عند اليونانيين، وانتشرت هواية جمع الكتب وتكوين المكتبات ولاسيما فى العصر الهلينستى، وكانت أعظم مكتبات العالم فى مدينة الإسكندرية فى عصر البطالمة.

وكانت مكتبة الإسكندرية تحتوى فى وقت من الأوقات على ٧٠٠ ألف لفافة. وكان هناك مكتبة صغيرة ملحقة بالسرابيوم (معبد سرابيس) فى كوم الشقافه كان بها فى عصر فيلاد لفوس ٤٢,٨٠٠ لفافة

وبخصوص حرق مكتبة الإسكندرية تختلف الآراء فيما إذا كانت قد أحرقت فى عصر قيصر عام ٤٧ ق.م عندما أشعل النار فى الأسطول المصرى أم فى المعركة بين أنطونيو وأوكتافيو.

وقد استبعد العلماء الرأى الذى يقول إن عمرو بن العاص أحرقها سنة ٦٤٢م.

كان من المعروف عند الرومان والبيزنطنيين أن يكتب على الفرخ الأول من اللفائف ـ واسمة بروتوكولون PROTOKOLLON ـ عنوان باسم ولقب الموظف الذى كان يشرف على احتكار البردى، ثم صارت الكلمة تطلق على هذا العنوان، ثم صارت تطلق على النص الذى يلى العنوان ومن هنا جاءت كلمة بروتوكول.

وظل البردى هو الوسيلة الأساسية للكتابة حتى استعمال الورق وانتشاره فى العالم الإسلامى فى القرنين الثامن والتاسع بعد الميلاد، واستعماله فى أوروبا فى أواخر القرن الثالث عشر بعد الميلاد.

وإلى جانب البردى وجدت وسيلة أخرى للكتابة هى البرجامين Pergamene أو البارشمتت Parchmemt أو الجلود أو الرق. ويقال إن سبب انتشار هذه الوسيلة كان المنافسة بين مدينة الإسكندرية أو على الأحرى مكتبتها وبين مدينة برجامه Pergamon أو برغامه فى آسيا الصغرى. إذ ازدهرت الحضارة فى دولة برجامه بعد وفاة الإسكندر حتى نافست دولة البطالمة وكان من مظاهر المنافسة تأسيس مكتبة جامعة كادت تفوق مكتبة الإسكندرية، ويقال إن ذلك دفع الملك بطليموس الخامس إيفانيس (٢٠٤ ـ ١٨١ ق.م) إلى أن يمنع تصدير البردى من مصر حتى يعوق نمو مكتبة برجامه[1].

ورد ملك برجامه فى ذلك الوقت ـ وهو امنيز الثانى ـ بأن شجع صناعة الرق والعناية بها حتى أصبح الرق أداة سهلة تنافس البردى وبذلك أمكن تنمية مكتبة برجامه؛ وبفضل هذه العناية تحسنت صناعة الرق ومن ثم نسب إلى برجامه إذ من الواضح أن كلمة Parchement بمعنى رق متطورة من كلمة Pergamene المأخوذة من Pergamon اسم هذه المدينة. وكانت كتب هذه المكتبة من الكثرة بحيث يقال إن أنطونيوس أهدى منها ٢٠٠ ألف ملف إلى كليوباترا ليعوض بها الجزء الذى احترق من مكتبة الإسكندرية أثناء الثورة على قيصر عام ٤٧ ق.م.

وعرف العالم القديم وسيلة أخرى للكتابة هى الألواح الخشبية، وكانت مستعملة لدى الرومان وكانت الكتابة تتم على هذه الالواح حسب طريقتين: إما بالكتابة مباشرة بالمداد بعد طلاء الخشب بمادة بيضاء وإما بكسوة الالواح الخشبية بالشمع المتجمد: وفى هذه الحالة تحفر الكتابة بقلم معدنى مدبب (استليوس). وكان احيانا يربط عدد من الألواح الخشبية معاً «بدوبار» يمرر بثقوب بالحواف البارزة للألواح وكانت اللوحات الخارجية أشبه بالغلاف حيث كان الجانب الخارجي فى كل منها خالياً من الشمع. ولذلك كانت الألواح المغلقة تأخذ شكل الكتاب.

وعرفت وسائل أخرى عند الصينيين

(١) وصلنا كثير من الكتابة العربية على الرق (لوحة 1719 ـ 1721) وعلى البردى (لوحة 1716 ـ 1718).

القدماء وهى الكتابة على الحرير، وكذلك على شرائح الغاب. ويقال أن الصينيين اخترعوا الورق سنة ١٠٥م ثم أخذها عنهم العرب فى القرن الثامن الميلادى وقد أخذته أوروبا عن العرب فى القرن ١٣م.

## صناعة الورق

كان الصينيون يكتبون على الحرير الغالى الثمن وكذلك على شرائح الغاب كما سبق أن ذكرنا، ويمكننا أن نتصور مدى ضخامة الكتاب من الغاب وكيف يحفظ العلماء كتبهم من الغاب أو ينقلونها: ويقال مثلاً إن أحد الفلاسفة من الصينيين ـ واسمة مودى ـ كان يصطحب معه فى سفرياته ثلاث عربات لنقل كتبه المدونة على شرائح الغاب. كما كان بعض الملوك يراجع مثلاً وثائق ذات وزن ثقيل جداً يومياً فمثلاً الوثائق الحكومية التى كان يرجعها الملك شى هوانج يومياً (٢٢١ ـ ٢٠٧ ق.م) كان يبلغ وزنها ١٢٠ رطلاً.

أما الحرير فكان يحتاج لتجهيزه للكتابة أن يكسى بفرشة من الغراء أو الشبه وذلك ليسهل الكتابة والرسم عليه سواء بالحبر أو بالألوان بالإضافة إلى الحصول على بريق فضى معتم يزيد الصورة جمالاً. ونظراً إلى أن الحرير يصير هشاً بمرور الزمن لجأ الصينيون إلى ابتكار وسيلة جديدة للكتابة هى الورق. ويمتاز الورق بأنه أسهل استعمالاً وأكثر حفظاً وأطول بقاء وفى الوقت نفسه أقل تكلفة. ومن الملاحظ أن الورق الذى استخدمه الصينيون كان عبارة عن أفرخ مغراة جيداً وناعمة وسميكة.

ولا يزال تاريخ توصل الصينيين إلى ابتكار الورق غير معروف على وجه الدقة: فالبعض يرجعه إلى بداية القرن الثانى بعد الميلاد فى حين يرجعه البعض الآخر إلى القرن الرابع. وأيا كانت الحال فإن صناعة الورق قد نشأت بصورة بدائية، ثم أخذت تتطور نحو الجودة حتى بلغت مستوى طيباً فى القرن الثامن بعد الميلاد حين عرفهما العرب.

ويقال إن طريقة صناعة الورق فى بداية الأمر كانت تتلخص فى تقطيع المواد النباتية الصالحة مثل قشور الشجر والقنب والخرق البالية وشباك الصيادين إلى قطع صغيرة، ثم تنقع فى ماء الجير إلى أن تصير رخوه، وتدق دقاً شديداً وهى لا تزال مغمورة فى السائل حتى تنفصل الألياف بعضها عن بعض، ثم يصفى المحلول خلال منخل من الحرير ضيق المسام بحيث تترسب فوق المنخل طبقة رقيقة من الألياف السليوزية عديد السكريات (كربوهيدرية) (جدار خلية النبات وشعر بذرة القطن)، ثم تجفف هذه الطبقة فتتماسك ثم يصقل سطحها. وارتفعت هذه الصناعة بعد ذلك حين عرف استخدام مادة ماسكة من الغراء أو الجلاتين مخلوطة بعجينة نشوية لتقوية الألياف، ثم حدث تطور بعد ذلك إلى صناعة ورق سريع الامتصاص للحبر، الذى يقال إن الصينيين ابتكروه ايضاً كوسيلة جيدة للكتابة. ومن الاحبار التى اخترعها الصينييون الحبر الأسود أو الحبر الصينى أو الشينى وينتج عن خلط الحبر بسناج المصابيح، ويمتاز بسهولة تمييعه بالماء. وقد استخدم فى الكتابة وفى الرسم سواء بسواء لاسيما إذا لاحظنا أن كليهما يعتمد أساساً على الخط Line. وكان اختراع هذا النوع من الحبر مما شجع على انتشار الطبع من الأحفار الخشبية وذلك لأنه أصلح المواد استعمالا فى القوالب الخشبية، ويتميز بالثبات. كما شاع فى الصين أيضاً استعمال

الحبر الأحمر المصنوع من كبريتور الزئبق.

واستخدم الصينيون ألواناً أخرى كانت تخلط بالغراء، وكانوا يحرصون على استخدامها بسيولة أو تميع شديد حتى لا تقشر. ومن الملاحظ أنه على الرغم مما أشيع عن اختراع الصينيين للورق وانتشاره بينهم فلم يظهر لهذا الاختراع أثره الكبير في مجريات الحضارة العالمية إلا بعد بأن عرفه العرب في القرن الثامن بعد الميلاد حتى أنه يمكن اعتبار معرفة العرب لصناعة الورق من أعظم أحداث التاريخ الإنساني. وقبل استخدام العرب للورق كانوا يكتبون على الرق (لوحات 1719 ـ 1721) بصفة عامة وعلى البردى في مصر بصفة خاصة (لوحات 1716 ـ 1718). وظلوا يستخدمون هذين النوعين طوال القرون الأولى من الإسلام. غير أنهم يلبثوا أن استخدموا الورق (لوحات 1722 ـ 1725) وساعد على اتخاذ العرب المسلمين للورق أنهم كانوا يشجعون العلم، ويحرصون على التدوين والتأليف. وقد عرف العرب هذه الصناعة عندما فتحوا بلاد ما وراء النهر واستولوا على بخارى وسمرقند وساروا نحو حدود الصين؛ وكان من الأمراء العرب الذين غزوا هذا الإقليم زياد بن صالح الذى عهد إليه أبو مسلم الخراساني باخضاع ثورة في بخارى (١٢٩هـ/ ٧٤٦م). وينسب إلى هذا الأمير إدخال صناعة الورق في سمرقند؛ ويقال إن هذه الصناعة أدخلت في عصر هذا الأمير في سمرقند على يد جماعة من الاسرى الصينيين الذين أسروا سنة ٧٥١م، وعملوا على تحسينها فاستخدموا فيها الكتان والقطن؛ وبذلك استطاعوا أن يصنعوا ورقاً أبيض ناعماً جميلاً وجد سوقاً رائجة في مختلف أنحاء العالم الإسلامي ولاسيما بغداد.

وازدهرت صناعة الورق في سمرقند وصارت تصدره إلى سائر أنحاء العالم الإسلامي وأقبل عليه العلماء والكتاب ورجال الدواوين والنساخ. وكان من جراء رواج ورق سمرقند كساد سوق البردى المصرى والرق. وقد أمر أبو جعفر المنصور ثاني الخلفاء العباسيين (١٣٦ ـ ١٥٨هـ/ ٧٥٤ ـ ٧٧٢م) بالتوسع في صناعة الورق نظراً لقلة تكاليفه كما منع استخدام البردى في الأعمال الحكومية لغلو ثمنه.

وفي عهد هرون الرشيد (١٧٠ ـ ١٩٣هـ/ ٧٨٧ ـ ٨٠٨م) نقلت صناعة الورق إلى بغداد عاصمة الخلافة العباسية ـ ويرجع الفضل في ذلك إلى البرامكة: إذ أنشىء أول مصنع للورق في بغداد بإشارة من الفضل بن يحيى البرمكي الذي كان عاملاً على خراسان في سنة ٧٩٤م، وقد تعرف حينئذ على ورق سمرقند. وقد أمر أخوه جعفر بن يحيى البرمكي وزير الرشيد بإحلال الورق محل الرق في المكاتبات الرسمية.

وعلى غرار مصانع بغداد أنشئت مصانع للورق في مختلف عواصم العالم الإسلامي ومنذ القرن العاشر وجدت صناعة الورق بالإضافة إلى العراق في سوريا ومصر وفي بلاد العرب. وسرعان ما أنشئت طواحين الورق في شمال أفريقيا والأندلس. وهكذا انتشرت في العراق واليمن وإيران والشام ومصر والمغرب ثم في صقلية والأندلس. وكان من المدن المشهورة في هذه الصناعة سمرقند وبغداد ودمشق وطبريه وطرابلس الشام والقاهرة وفاس وبلنسيه. وظلت سمرقند حتى القرن العشر تنتج أحسن أنواع الورق؛ ولكن منذ القرن الحادى عشر أخذ ينافسها في ذلك مدن أخرى.

وأدى انتشار الورق فى العالم الإسلامى إلى عدة نتائج أهمها شغف العرب بالكتب (لوحات 1779 ـ 1795). ويقال أن أحد القضاة، ترك مليوناً وخمسين الف مجلد. ومنها أيضاً تأسيس المكتبات العامة التى كانت تسمى أحياناً دور الحكمة، وكان فهرس مكتبة الرى عبارة عن عشرة مجلدات، وكان بمكتبة فى القاهرة الفاطمية مليون وستمائة الف مجلد وكان بمكتبة أخرى ١٨ قاعة. ومنها الحرص على جمع المخطوطات الأجنبية ولاسيما اليونانية وترجمتها إلى العربية، وازدهار صناعات كثيرة متعلقة بالكتب مثل الوراقة أو نسخ الكتب. ومنها تجارة الورق ومن أشهر تجار الورق ابن النديم صاحب الفهرست (١٠ مجلدات). ومنها العناية بالعلوم وازدهار التأليف والكتابة. ومن أهم نتائج انتشار الورق ازدهار فنون الكتاب وهى التصوير (لوحات 1310 ـ 1577) والخط (لوحات 1714 ـ 1754) والزخرفة (لوحات 1755 ـ 1778) والتذهيب (لوحات 1815 ـ 1854) والتجليد (لوحات 1779 ـ 1795).

وكان العرب يسمون الورق الكاغد وربما كان لفظاً صينياً دخل العربية عن طريق إيران. ومن أنواع الورق المشهورة: الكاغد السليمانى نسبة إلى سليمان ناظر بيت المال بخراسان فى عهد هرون الرشيد، والجعفرى نسبه إلى جعفر البرمكى، والطلحى نسبه إلى طلحة بن طاهر ثانى أمراء بنى طاهر، والتنوخى نسبة إلى نوح الأول.

هذا وقد نجح العرب فى انتاج أنواع مختلفة جيدة من الورق مثل ورق الحرير وورق الكتابة والورق المقوى وغير المقوى والورق الناعم والخشن والورق الأبيض والورق الملون.

وكان الورق العربى ذا مقاييس مختلفة: فمنه المنصورى (فوليو)، والبغدادى (كوارت). وخصص القلقشندى فى كتابه (صبح الأعشى فى صناعة الإنشا» فصلاً عن مقاييس الورق وما يناسب كل مقياس من المكاتبات. وذكر القلقشندى أنه كان يستعمل بديوان الانشاء بمصر ثلاثة أنواع من الورق وهى:

١ ـ البغدادى: وهو أجودها وأكثرها اتساعاً وهو للمصاحف وعهود الملوك والمكاتبات السلطانية.

٢ ـ الشامى: وهو أنواع منها الحموى ومنه ورق الطير أو ورق البطائق وكان رقيقاً جداً ويمكن وضعه تحت جناح حمام الزاجل.

٣ ـ المصرى: ومنه المنصورى ويعتبر أوفى الورق قطعاً وأعظمه حجماً.

أما أبعاد الورق القياسية التى اصطلح عليها العرب فهى الطومار وهو الورقة الكاملة ثم ثلثى الطومار ثم نصف طومار ثم ربع الطومار ثم سدس الطومار. ومن أقدم الورق الذى وصلنا خطابان عربيان يرجع تاريخهما إلى حوالى عام ٨٠٠م وهما من صنع بغداد.

وفى مكتبة جامعة ليدن بالمانيا كتاب عربى اسمه «غريب الحديث» لأبى عبيد القاسم بن سلام مؤرخ شهر ذى القعدة سنة ٢٥٢هـ (٨٦٦م) وفى المتحف البريطانى كتاب لطبيب عربى مؤرخ سنة ٩٦٠م. وبدمشق مخطوط «التعريف لمن عجز عن التأليف» (لوحة 1724) ويتضمن معلومات قيمة عن الجراحة العامة والكتاب من تاليف ابى القاسم خلف الزهراوى الأندلسى المتوفى سنة ٤٢٠هـ/ ١٠٢٩م وبه كثير من الرسوم الخاصة بالأدوات الجراحية.

## أنواع الورق فى المواصفات القياسية المصرية

تتمثل أصناف الورق كما وردت فى المواصفات القياسية المصرية فيما يلى:

١ - ورق برشمان: ويستخدم للبراءات والمراسيم والمحفوظات الدائمة، ويصنع باليد وحروفه غير مقصوصة. ويجب أن يحتوى السطح على علامة مائية، ويصنع من بقايا القماش الجيد المصنوع من القطن أو التيل بنسبة ١٠٠٪.

٢ - ورق العمله: ذو سطح نظيف خال من الشوائب بالإضافة إلى الخصائص السابقة.

٣ ورق المستندات: ذو سطح ناعم غير شفاف صالح للكتابة والطبع من الجهتين وبعلامة مائية. لا تقل نسبة الخرق فيه عن ٥٠٪.

٤ - ورق طبع الكتب المدرسية: لونه أبيض أو مصفر وناعم السطح وغير شفاف وصالح للكتابة والطبع ولا تزيد نسبة الخشب المسحوق فى اليافه عن ٥٠٪.

٥ - ورق مصاص: أبيض اللون وصالح للطبع والكتابة بالحبر ويتشرب الكتابة.

٦ - ورق استنسل.

٧ - ورق طبع البطاقات: لا تقل نسبة الخرق فيه عن ٨٥٪.

٨ - ورق كتابة الكراسات المدرسية: معتم ناعم وذو لون مائل للصفرة لا تزيد نسبة الخشب المسحوق فى اليافه على ٥٠٪.

٩ - ورق نشاف: يمتص سم٣ واحد من الحبر فى أقل من دقيقة ونصف، خال من الألياف غير المبيضة ومن الخشب المسحوق.

١٠ - ورق اللف: اليافه خالية من الخشب المسحوق.

١١ - ورق مصمغ لطوابع البريد: له علامة مائية، غير قابل للتقوس، ناعم السطح غير شفاف، صالح للكتابة بالحبر دون أن يتأثر الوجه الآخر، مصمغ من وجه واحد، ويصمغ لا يتأثر بالجو.

١٢ - ورق الظروف العادى: ناعم وصالح للكتابة والطبع.

١٣ - ورق الكربون: جيد الصنع، طبقة الحبر به لامعة وموزعة توزيعاً متجانساً، ولا تقل نسبة الحبر فيه عن ٤٠٪ من الوزن الكلى.

## مراجع عن الورق


١ - الفريد لوكاس: المواد والصناعات عند قدماء المصريين ترجمة زكى اسكندر ومحمد زكريا غنيم، دار الكتاب العربى.

٢ - صناعة الورق والكرتون بالجمهورية العربية المتحدة - الجهاز المركزى للتعبئة والإحصاء ١٩٦٤.

٣ - دكتور أنور محمود عبد الواحد: الصناعة فى عشر سنوات - وزارة الصناعة المصرية ١٩٦٢.

٤ - قصة الورق - (المكتبة الثقافية، جامعة حرة، العدد ٢٠٣).

1- A History of Technology, Clandon Press, Oxford. 1958.

2- J.P. Casey, Pulp and Paper, John Wiley and sons, 1960.

3- A Saven, Pulping Processes, John Wiley and sons, 1965.

# نقل صناعة الورق من العالم الإسلامي إلى أوروبا وأثره في اختراع الطباعة

كانت قلة الرق عقبة فى تحضر أوروبا وانتشار العلم فيها ولقد دفعت الحاجة إلى الرق بالرهبان مثلاً إلى أن يكشطوا كتب الاقدميين لينسخوا على رقها كتب العبادة. ثم بدأت أوروبا تنتبه لما أحدثته الأندلس وصقلية من صناعة الورق. وفى القرن الثانى عشر بعد الميلاد رجع بعض الحجاج الأوروبيين من إسبانيا ومعهم أول ورقة جاءوا بها من الأندلس العربية. وكان ذلك بادرة دفعت التجار الأوروبيين إلى السفر إلى مدن الأندلس لشراء الورق وحمله إلى أوروبا: فسافر تجار من نورمبرج ورافينزبرج وبازل وكونستانس إلى برشلونة وبلنسيه حيث كانت تصنع أجود أنواع الورق، واشتروا منه كميات كبيرة حملوها إلى مدنهم وتاجروا بها فى أسواقهم. ولم يلبث الأوروبيون بعد ذلك أن نقلوا صناعة الورق نفسها من إسبانيا وصقلية إلى بلادهم.

وتأسست أول صناعة للورق فى إيطاليا بفبريانو سنة ١٢٧٦م، ثم علا شأنها لاسيما بعد تدهور الصناعة فى إسبانيا نفسها، وانتشرت المصانع فى إيطاليا بعد ذلك. وفى سنة ١٣٤٠م تأسس مصنع آخر فى بادوا ثم تريڤيزو ثم فلورنسا وبولونيا وبارما وميلانو والبندقية.

وأنشئت أول صناعة للورق فى ألمانيا سنة ١٣٢٠م فى مدينة منز، وفى نورمبرج فى سنة ١٣٨٩ بالإستعانة بصناع طليان. وانشئت صناعة الورق فى فرنسا بالاستعانة بالخبرة الإسبانية. ويقال إنه أنشىء أول مصنع للورق فى انجلترا فى أوائل القرن ١٦م وأنشىء مصنع ثان فى دارتفور سنة ١٥٨٩م. ومنذ أن أدخلت صناعة الورق فى أوروبا أخذت فى التطور بفضل ما أدخل عليها من تحسينات ومخترعات حديثة ثم أسهمت الولايات المتحدة فيما بعد فى تطبيق الوسائل الحديثة.

وظل الورق حتى نهاية القرن ١٨م. وبداية القرن ١٩ يصنع بالطريقة اليدوية أي بتغطيس قالب على شكل منخل بمقاس معين فى حوض مملوء بالألياف المنقوعة المعلقة فى الماء فينفذ المحلول من خلال مسام المنخل وتترسب فوقه طبقة رقيقة من الألياف يتشابك بعضها مع بعض مكونة نسجاً رخواً متصلاً من الورق يجفف بعد ذلك فتتماسك الألياف ثم يتصل سطحها وكانت الخامات التى تعتمد عليها مصانع الورق حتى ذلك الوقت هى الخرق البالية من منسوجات القطن والكتان. والواقع أن هذه الطريقة التى استعملها هى نفس الطريقة التى

استعملها الصينيون ثم العرب وظل يستعملها الأوروبيون.

ومن عيوب الطريقة اليدوية أن القالب المستعمل لابد أن يكون بحجم يستطيع رجل واحد أن يحمله حتى يكون متزناً مستوياً مما يؤدى إلى الحد من مقاسات الورق.

ولم يلبث أن ادخل فى صناعة الورق بعض الطرق الجديدة كما استخدم إلى جانب الخرق البالية مواد أخرى من منسوجات القطن والكتان، ومن الوسائل الجديدة التى ادخلت فى الصناعة استخدام هراسة التفتيت. واستعمال الماء فى التشغيل. وتزويد آلة الضرب بنصال تخريف لقطع الخرق إلى قطع صغيرة. ثم اختراع الضراب الهولندى فى نهاية القرن السابع عشر بعد الميلاد. وعلى ذلك ظل الورق يصنع يدوياً فكانت الورقة بعد أن تنتج على القالب توضع على قطعة من اللباد، ثم توضع فوقها قطعة أخرى من اللباد، ثم ورقة أخرى، ثم قطعة لباد، وهكذا ترص كومة تحتوى على ١٥٠ ورقة ثم تعصر الكومة فى مكبس خشبى لازالة الماء.

وكانت الأوراق فى اول الأمر تعلق لتجفيفها بعد كبسها مباشرة إلا أنه وجد أنه من الأفضل أن يرفع اللباد من بين الورق بعد إجراء عملية العصر ثم يكبس الورق مرة أخرى إلى أن يكتسب سطحه الملاسة المطلوبة. وكانت تستخدم طريقة أخرى لإكساب السطح الملاسة وهى دلك حجر أملس على سطح الورقة بأكملها، ثم استخدمت بعد ذلك مطرقة صقل تدق على الورق حتى تكتسب سطحاً مصقولاً. وفى بداية القرن ١٨ ابتكرت اسطوانات صقل خشبية حيث كان الورق يمرر بين زوجين منها تحت ضغط.

ثم ابتكرت بعد ذلك الطرق الآلية. ويرجع الفضل فى ابتكار أول طريقة آلية لصنع الورق إلى نيقولاس - لوى روبرت وقد ولد فى باريس سنة ١٧٦١م. وقد منح براءة اختراعه فى ١٨ يناير ١٧٩٩م. وأدخل الإنجليز على هذه الآلة بعض تحسينات وصارت تعرف باسم «آلة فورد ينير» وهو الإسم الذى لا تزال تعرف به حتى الآن وبفضل هذه الآلة أمكن صنع ورق بطول لا نهائى. وفى عام ١٨٠٩ اخترع جون ديكنسون الآلة الأسطوانية أو الآلة ذات الأسطوانات. وفى الصناعة الآلية للورق استبدلت بالشبكة فى البرواز اليدوى المفرد أو المنخل بشرط مستمر من السلك الحلزونى تمر به العجينة فى أثناء الحركة الميكانيكية. وفى عام ١٨٤١ اخترع كيلر السكسونى الطريقة الميكانيكية لصنع لب الورق من الخشب، ثم ابتكرت طريقة الصودا سنة ١٨٥٤ (خالية من الاوكسجين)، وطريقة الكبريت ١٨٧٤ (بها أوكسجين) وطريقة الكبريتات أو الكرافت ١٨٨٩.

ويصنع الورق من السليلوز وهو مركب من ثلاثة عناصر: هى الكربون والهيدروجين والاوكسجين؛ وتعمل على بنائه الخلايا الحية فى النباتات بطريقة معقدة ويوجد فى الألياف. والورق كما نعرفه اليوم عبارة عن رقائق مستوية تتكون من الياف قصيرة من السليلوز وإذا أضيفت للالياف بعض المعادن كالطفل الأبيض ومسحوق الحجر الجيرى مع بعض الرتنجات فرن هذه المواد تسد مسام الورق وتجعله قابلاً للصقل وصالحاً للكتابة

والطباعة عليه. ويوجد السليلوز فيما يلى:

١ ـ خشب الغابات.
٢ ـ المخلفات الزراعية مثل قش الأرز والحطب ومصاصة القصب والبوص والغاب.
٣ ـ الخرق القطنية والكتانية.
٤ ـ فضلات الورق الدشت.

وتمر صناعة الورق بمرحلتين أساسيتين هما:

أولاً: تحضير اللب ويتضمن اللب الميكانيكى واللب الكيميائى ويستخدم فيه طريقة الكبرتيت أو طريقة الصودا أو طريقة الكبريتات أو الكرافت.

ثانياً: تحويل اللب إلى ورق ويتضمن عملية التبييض ثم تحضير اللب لصنع الورق ثم عملية الضرب ثم عملية التنعيم ثم عملية الملء والحشو والتلوين. وبعد هذه العمليات يصبح اللب معداً لتشغيله على آلة صنع الورق. وبعد ذلك: عملية التجفيف والصقل والتقييم ثم تجهيز الورق للتصدير.

# الطباعـــة

الواقع أن التقدم فى صناعة الورق أفاد فى تقدم الطباعة، إذ هيأ للطباع الفرصة للحصول على تنغيمات مختلفة تناسب الأغراض المطلوبة. كما انه باستخدام خامات جديدة لإعداد عجينة الورق أمكن الحصول على أنواع من الورق أكثر تطوراً ومناسبة لأغراض الطباعة الحديثة.

ولكن كيف نشأت الطباعة؟

كما ينسب إلى الشرق الأقصى وبخاصة الصين اختراع الورق، كذلك ينسب إليه أيضاً اختراع الطباعة. ومن الواضح أن التوصل إلى الورق كان عاملاً رئيسياً فى التوصل إلى الطباعة. وقد بدات الطباعة فى الصين بطبع الألواح المحفورة حفراً بارزاً ويقال إن هذه الوسيلة قد استخدمت فى الصين فى حوالى القرن الخامس أو السادس بعد الميلاد. وتم استخدام الطباعة على مراحل. وكانت المرحلة الأولى فى الطباعة عى الطبع من قوالب خشبية أو أحفار خشبية Wood cuts. ويقال إنه تم الطبع على ورقة بقالب خشبى فى اليابان سنة ٧٧٠م. وليس من شك فى أن الصين قد أخذت فى تطوير أساليب الطبع من القوالب. وحفظ لنا التاريخ أسماء بعض من اسهم من الصينيين فى هذا التطوير مثل فنج تاو Feng Tao وبيشنج الذى نسب إليه عمل قوالب من العجين. هذا وكان لطبع بطلقات ورق اللعب (الكوتشينه) أثر كبير فى تقدم فنون الأحفار الخشبية. وعرف العالم الإسلامى الطبع بالقوالب الخشبية على النسيج. ثم لم يلبث الصينيون وغيرهم من شعوب الشرق الأقصى مثل كوريا أن استخدموا فى الطبع الأحفار المعدنية أو القوالب المعدنية Engravings، ثم عرفت هذه الشعوب الطباعة بالتجميع Movable type ويبدو أن هذا الأسلوب استخدم فى كوريا فى وقت مبكر قبل أوروبا. ومن المعروف أن أول كتاب طبع فى اليابان بطريقة التجميع يرجع إلى سنة ١٥٩٦. واستمر هذا الأسلوب مستخدماً فى الصين حتى القرن التاسع عشر. وعلى الرغم من ان الصينيين أو شعوب الشرق الأقصى كانت أول من استخدم أساليب الطباعة فإن التطور الحقيقى لهذه الاساليب إنما كان على يد الغربيين الذين تأثروا فى أول الأمر بالأحفار الخشبية (لوحات 1239 و 1240) التى وصلتهم من الشرق الاقصى ثم إنهم سرعان ما عملوا على تطوير أساليب الطباعة نفسها حتى توصلوا إلى الطباعة بطريقة تجميع الحروف.

وكان لانتشار الورق وصناعته فى أوروبا أثر كبير فى اختراع الطباعة. وقد عرفت أوروبا صناعة الورق منذ أواخر القرن الثالث عشر ولذا فلا عجب أن نرى أوروبا تمارس

الطباعة من الأحفار الخشبية أو القوالب الخشبية منذ القرن الرابع عشر. وكان الطبع يتم باللونين الأبيض والأسود ثم تلون بعض النسخ المطبوعة بعد ذلك. ويتضح فى الصور المطبوعة المبكرة التأثيرات الصينية كنتيجة نقل أساليبُ هذه الصناعة من الصين إلى أوروبا. ومنذ القرن الخامس عشر استخدمت الطباعة من قوالب أو أحفار معدنية، واستعملت الوسيلتان أحياناً فى العمل الواحد: إذ عثر على بعض لوحات مطبوعة استعمل فى طباعتها الأحفار الخشبية إلى جانب الأحفار المعدنية. واستخدمت الأحفار فى طبع لوحات الصور والأوراق المفردة وبطاقات اللعب والكتب، وتطورت الأحفار حتى صار فى الإمكان طبع صور ملونة (لوحات 1239 و1240).

هذا وقد ساعد على تطور الطباعة توفر الضروريات اللازمة لها ويتمثل ذلك فى التوصل إلى مادة صالحة للطبع عليها وقد توفر ذلك باختراع الورق، وابتكار حبر صالح للطبع من المعدن إلى الورق، واختراع طريقة للتماس الناجح بين المعدن المحبر والورق، ثم التوصل إلى الخامات والوسائل التى تمكن من استخدام المواد والأساليب السابقة بأسلوب صالح لتنفيذ الطبع (كسطح طباعى).

والواقع أن تحقيق أى تقدم فى أى عنصر من هذه العناصر كان يهيىء فرصة للتقدم فى فن الطباعة. وليس من شك فى أن أهم مرحلة فى تطور فن الطباعة حدثت عند التوصل إلى اختراع الطباعة بواسطة تجميع الحروف. ففضلاً عما كان لهذا الحدث من أثر كبير فى التقدم الحضارى والثقافى بصفة عامة كان له أيضاً أبعد الآثار فى تطوير فن الطباعة نفسه.

وعلى الرغم مما سبق ذكره من أن الطباعة بطريقة تجميع الحروف قد عرفت فى الشرق الاقصى قبل أوروبا فإنه من الواضح أن هذه المعرفة لم يكن لها أثر فى التقدم الحضارى العالمى على عكس ما حدث فى أوروبا حين عرفت طريقة الطباعة بتجميع الحروف: إذ كان لذلك أثره الكبير فى التقدم الحضارى لأوروبا بصفة خاصة وللعالم لصفة عامة.

وينسب اختراع الطباعة عن طريق تجميع الحروف فى أوروبا إلى طباع إلمانى اسمه يوحنا (يوهان) جوتنبرغ (١٣٩٧ ـ ١٤٦٨م) وجوتنبرغ هو اسم أسرة أمه وكان اسم ابيه جنيز فليس. ويعتبر جوتنبرغ أول أوروبى استخدم حروف الطباعة المنفصلة على الرغم من ادعاءات أخرى تنسب هذا الإختراع إلى آخرين: فمثلاً تدعى هولندا أن لورنس جانزون كوستر من هارلم قام بعمل حروف متفرقة من الخشب سنة ١٤٢٣ ثم أتبعها أخرى من الرصاص والقصدير. ومن المعتقد أن جوتنبرغ عاش فى ستراسبورج حيث قام باختراع آلة الطباعة سنة ١٤٣٦ أو ١٤٣٧. وانشأ مطبعة فى مينز (مسقط رأسه) حيث طبع انجيل مازاران سنة ١٤٥٦م، ومن ثم أصبحت هذه المدينة مركزاً للطباعة. واضطر جوتنبرغ إلى أن يبيع مطبعته إلى يوهان فوست لكى يسدد ديونه.

وأنتج جوتنبرغ عدداً من المطبوعات منها الكتب العلمية أو العامة واللوحات المتنوعة كما طبع صفحات من الانجيل على عدة مراحل. وابتكر جوتنبرغ عدداً من طرق الطباعة المتحركة المعدنية التى فتحت المجال أمام تطوير أساليب الطباعة. فبعد أن عرف اختراع جوتنبرغ انتشرت الطباعة فى أوروبا كلها خلال النصف الثانى من القرن الخامس

عشر والقرن السادس عشر، ومنذ البداية استخدمت الأحفار الخشبية والمعدنية لتزويق الكتب بالصور.

ومن أعظم من أسهم فى هذا المجال الفنان الإلمانى ديرر (لوحات ودخلت الطباعة أمريكا فى القرن السابع عشر.

وظهرت الحروف العربية مطبوعة لأول مرة فى سنة ١٤٨٦ وذلك فى طبعة لكتاب برنارد ده برايدنباخ الذى كتبه باللاتنيه ووصف فيه رحلة إلى الأراضى المقدسة. ظهر فيه أول أبجدية عربية كاملة مع طريقة النطق بها فى حروف لاتينيه ولم يحتو الكتاب على أى نص مؤلف من جمل عربية. وقد طبع هذا الكتاب كاهن دومينكى اسمه مارتان روث عند ارهارد رويش بمدينة مينز. ولما اراد فرديناند وازابلا ملكا أسبانيا أن يتيحا للأندلسيين المسلمين الإرتداد إلى المسيحية كلف الملك جماعة من المبشرين القيام بالتبشير فاستدعى المطران فراناندو ده تالافيرا رجلاً اسمه خوان فاليرا وكلفه أن يطبع كتابين للمبشرين الذين يجهلون العربية وقد صدرا فى غرناطة سنة ١٥٠٥، وكان عنوان الأول وسائل تعلم قراءة اللغة العربية ومعرفتها، وعنوان الثانى «معجم عربى» وكان بحروف قشتالية. وفى سنة ١٥١٦ صدر فى باولى بجنوه كتاب المزامير بخمس لغات: هى العربية والكلدانية واليونانية واللاتينية والعبرية.

وفى سنة ١٥٩١ طبع فى مطبعة آل مديتشى أول مطبوع عربى مصور كان يعتبر تحفة الطباعة العربية فى القرن ١٦ وهو كتاب الأناجيل.

ومنذ القرن السابع عشر دخلت الطباعة البلاد العربية فعرفت لبنان الطباعة سنة ١٦١٠ بفضل رهبان دير قزحيا، وفى سنة ١٧١٦ أفتى شيخ الإسلام بتركيا عبد الله أفندى بجواز استخدام الطباعة فى نشر الكتب. وأول كتاب أخرجته المطبعة التركية ترجمة «قاموس وانقولى» سنة ١٧٢٨ إلى اللغة التركية. وفى القرن الثامن عشر دخلت المطابع البلاد العربية بيروت وحلب ودمشق. وعرفت مصر الطباعة أثناء الحملة الفرنسية فيما بين سنتى ١٧٩٨ و١٨٠١: إذ زود نابليون حملته بمطابع جهزها بحروف عربية وفرنسية ويونانية. وأسس محمد على مطبعة بولاق سنة ١٨١٩. وفى سنة ١٨٢٨ طبعت الوقائع المصرية ثم تأسس عدد من المطابع الصغيرة. وفى القرن التاسع عشر دخلت المطابع العراق وفلسطين واليمن والحجاز. وفى سنة ١٩٢٢ دخلت المطابع الأردن وفى سنة ١٩٤٧ دخلت الكويت.

هذا لم يطرأ على عملية الطباعة من الناحية الميكانيكية تعديل كبير فيما بين القرنين ١٥ و١٩ ومع ذلك فيمكن أن نذكر اثنين ممن اسهموا فى تطوير الطباعة بصفة عامة إلى جانب جوتنبرغ وهما جونسون والدوس اللذان عاشا فى البندقية بإيطاليا فى النصف الثانى من القرن الخامس عشر والنصف الأول من القرن السادس عشر: إذ وضع جونسون تصميماً للطباعة المسطحة وأشكال الحرف الطباعى الجميلة. أما الدوس فقد أظهر لأول مرة أحسن طريقة لتمكين أكبر عدد من الناس من الاستفادة بالطباعة وذلك بانتاج كتب ذات حجم مناسب وأسعار زهيدة.

ومع ذلك فحتى بداية القرن ١٩ كان التطور يتعلق بعمل الحرف نفسه وطريقة تشكيله ورصه. وفى سنة ١٨١٠ استخدم فردريخ كوينيج الآلة البخارية فى الطباعة.

وفى سنة ١٨٤٧م صمم ريتشارد مارشن هو مطبعة دوارة ثبتت فيها الحروف على اسطوانة. وفى سنة ١٨٦٦ سجلت ببريطانيا آلة طباعة ذات ألواح منحنية تسبك عليها الحروف. وفى نهاية القرن ١٩ اخترعت آلات جمع الحروف. ومنذ ذلك الحين تطورت بسرعة آلات الطباعة السريعة ولاسيما من ناحية التصوير الملون.

## الكتاب المجلد Kodex وتزويقه

كان الكتاب فى الحضارات الشرقية القديمة والحضارة الكلاسيكية أى اليونانية الرومانية على هيئة قرطاس Roll. وفى القرن الرابع بعد الميلاد استبدل بالقرطاس Roll المخطوط المجلد أو ذو الغلاف Kodex الذى كان يتألف من غلاف يضم أوراقاً مطوية. وكان بعض هذه المخطوطات المغلفة من الرق البنفسجى الملون Purple vellum ومكتوباً بحروف من الذهب والفضة ومزوقاً بتصاوير ملونة.

ومن الملاحظ أن من كلمة Minium ومعناها أوكسيد الرصاص الأحمر الذى كان يستخدم عادة كمسحوق أحمر استمد أول مزوقى الكتب أسمهم وهو Miniatores وبعد ذلك صارت الصور تسمى Miniatures (منمنمات).

وظلت الكتب تزوق بالرسم باليد إلى أن استخدت الأحفار الخشبية ثم المعدنية ثم تطورت الوسائل فى العصر الحديث تطوراً كبيراً.

واحتلت تصاوير المخطوطات مكانة عظيمة فى جميع الفنون تقرياً. ومن النماذج القديمة لهذا الفن تصاوير كتاب الموتى عند المصريين القدماء. وعرف هذا الفن عند اليونان والرومان والبيزنطيين وفى الفنون اليهودية والمسيحية (لوحات 1580 - 1582) المختلفة كالفن القبطى وغيره من الفنون المسيحية المحلية والفن الرومانسكى والفن القوطى. ويعتبر التصوير فى المخطوطات أهم أفرع التصوير الإسلامى (لوحات 1310 - 1577) بل يكاد يكون فى الحقيقة هو النوع الوحيد الذى وصلنا من أنواع التصوير الأخرى، وفى ضوئه وحده يدرس فن التصوير الإسلامى ومدارسه ومصوروه. هذا لا يزال الرسم باليد حتى بعد استخدام وسائل الطباعة كالأحفار الخشبية والمعدنية ووسائل الطباعة الحديثة من وسائل تزويق الكتب حتى اليوم.

وكان رسم الصور فى أول الأمر يتم فى المخطوط مباشرة شأنه فى ذلك شأن الكتابة، ثم استخدمت الأحفار الخشبية والمعدنية، وعرف فن الحفر على الخشب فى أول الأمر عند الصينيين ويقال أن الطبع بالالواح المحفورة حفراً بارزاً استخدام فى الصين فى حوالى القرن الخامس أو السادس بعد الميلاد. ويقال أيضاً إنه قد عرف طبع الليثوتيب Lithotypic Print أو الطبع من الحجر فى القرن السابع. وفى سنة ٧٧٠م طبع على ورقة بقالب خشبى فى اليابان. ويقال ايضاً إن الحفر الخشبى البسيط الابيض والأسود عرف من القرن ٩م. واستخدم المسلمون نوعاً من زخرفة المنسوجات عن طريق طبع الزخارف والكتابات عليها بالقوالب الخشبية (لوحات 789 و 791). ثم أخذت الصين وعدد من بلاد الشرق الأقصى مثل اليابان وكوريا تطور اساليب الطبع من القوالب كما استخدموا الأحفار المعدنية. ومع ذلك فإن التقدم العظيم فى هذا الفن لا يمكن أن يكون قد حدث قبل النصف الثانى من القرن ١٦م.

# أميال عبد الملك بن مروان(*)

نعمت الدولة الإسلامية فى عهد معاوية ـ أول الخلفاء الامويين (من سنة ٦٦١ إلى ٦٨٠م) بالأمن والرخاء، ولكن لم تلبث الأمور بعد وفاته أن اضطربت: إذ شق عصا الطاعة على الخلافة الأموية الكثيرون، وكان أهمهم عبد الله بن الزبير الذى بايعه أهل الحجاز بالخلافة.

وظل عبد الله بن الزبير مستقلاً بحكم الحجاز إلى أن تولى الخلافة عبد الملك بن مروان (من سنة ٦٨٥ إلى ٧٠٥م) الذى عمل على إقرار الأمور، واستطاع فعلاً أن يقضى على عبد الله بن الزبير.

وكان من أهم ما عنى به هو تعميق الطابع العربى فى دولته، وكان من أبرز وسائله إلى ذلك تعريبه للدواوين: اى انه جعل اللغة العربية هى لغة المكاتبات الرسمية، كما أنه سك عملة أو نقوداً عربية. وقد وصلتنا نماذج من العملة العربية (لوحات 1065 ـ 1068) التى استخدمها بدلاً من الدراهم الساسانية والدنانير البيزنطية، وبعضها يحمل صورته (لوحات 1065 ـ 1066).

وحرص عبد الملك بن مروان على ازدهار العمران فى دولته فاشتدت حركة البناء فى عهده. وأشهر العمائر التى أقامها عبد الملك قبة الصخرة (لوحة 45) التى شيدها فى مدينة القدس تكريماً للأرض الطاهرة التى انتهى إليها أسراء النبي ﷺ، وابتدأ منها معراجه، وتقوم قبة الصخرة حتى الآن بناء شامخاً يشهد بعظمة العروبة والإسلام: ليس فقط فى مجال الفكر والروح، ولكن أيضاً فى ميدان الفن والعمارة.

وكان من اصلاحات عبد الملك بن مروان عنايته بالطرق: إذ يبدو أنه أصلح الطرق العامة التى اربط بين المدن، وبلغت عنايته بهذه الطرق أن وضع على طولها اعلاماً أو علامات تعين أطوالها وتخلد ذكرى عمارتها عرفت باسم الأميال.

وقد وصلنا أربعة من أميال عبد املك عثر عليها فى أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين فى أماكن قريبة من مدينة القدس. ومن الملاحظ أن الأماكن التى عثر على هذه الأميال ليست هى أماكنها الاصلية التى كانت مقامة فيها: إذ من الواضح أن هذه الأميال انتهى استخدامها كعلامات طرق بعد العصر الأموى وأنها نقلت من مواضعها الأصلية واستعملت كمجرد أحجار للبناء.

ومن المعروف أن الخلفاء العباسيين عملوا

(*) مجلة السيارات والسياحة فى العالم العربى ـ جامعة الدول العربية القاهرة العدد ١٢ يناير ـ فبراير ١٩٧٢م.

على طمس أسماء الأمويين ومحوها وذلك تمشياً مع خطتهم فى القضاء على جميع آثارهم بما فى ذلك قبورهم ورفات أجسادهم. ومن جهة أخرى كان الخليفة العباسى المأمون حريصاً على أن يضع اسمه على الآثار الأموية محل أسماء الخلفاء الأمويين كما هى الحال فيما حدث فى الكتابة التذكارية بقبة الصخرة (لوحات 49 - 50) التى وضع فيها اسم المأمون محل اسم عبد الملك. ومن ثم فإنه لو كانت هذه الأميال ظلت مستعملة حتى العصر العباسى لطمس عليها اسم عبد الملك.

ويؤكد ذلك أنه عثر على عدد من هذه الأميال فى أمكنة متقاربة على الرغم من أنه من الواضح فى ضوء الأطوال المدونة عليها أنها كنت مقامة فى أمكنة متباعدة.

وتتألف هذه الأميال من ألواح مستطيلة بعضها من الحجر الجيرى والبعض الآخر من الرخام منقوش عليها كتابة توضح المسافة بين مكان كل منها وبين بداية الطريق.

ويمكن تقسيم هذه الأميال الأربعة من حيث أسلوب خطها إلى قسمين كل منهما يستعمل على ميلين.

ويلاحظ أن الميلين الأولين كانا بطريق يمتد من دمشق إلى مدينة القدس، ويرجح أنهما صنعا فى مصنع مخصص لصناعة أميال هذا الطريق، وربما كان مكانه مدينة دمشق.

ويشتمل هذان الميلان على اسم مدينة دمشق كنقطة بداية الطريق.

وقد عثر على أحد هذين الميلين فى مكان يعرف بخان الحثرورة، ونقل إلى استانبول، ويبلغ طوله ٤١سم وعرضه ٤٠سم، ويتألف القسم الباقى عليه من سبعة أسطر تقرأ كما يلى:

١ - وسلم (أمر بعمارة)
٢ - هذا الطريق و
٣ - صنعة الأميال عبد
٤ - الله عبد الملك أ
٥ - مير المؤمنين رحمت الله
٦ - عليه من دمشق إلى هذا
٧ - الميل تسعة ومائة ميل.

وعثر على الميل الثانى بدير القلت، ويبلغ طوله ٣٩سم وعرضه ٣١، وتتألف كتابته من ستة أسطر تقرأ كما يلى:

١ - وصنعة الأميال عبد
٢ - (الله عبد) الملك أمير
٣ - (المؤمنين) رحمت ا
٤ - (لله عليه) من دمشق
٥ - (لى هذا) الميل
٦ - (سبعة أ) ميال ومائة ميل.

أما الميلان الأخيران فكانا بطريق يمتد من القدس إلى مدينة ربما كانت تقع بالقرب من موضع ميدنة الرملة. ومن المعتقد أنهما صنعا بمصنع مخصص لصناعة أميال هذا الطريق، وربما كان مكانه مدينة القدس. ومن الملاحظ أن مدينة القدس أطلق عليها فى كتابة هذين الميلين اسم إيليا وهو الصيغة القديمة المعربة عن الاسم الرومانى. وقد ذكرت بعض المؤلفات العربية القديمة هذه الصيغة: فجاء مثلاً فى كتاب صبح الأعشى للقلقشندى (جـ٢ ص١٠٢) أن مدينة القدس (كان اسمها فى الزمن الأول إيليا).

ومما يسترعى الانتباه أن خط هذين الميلين أكثر اتقاناً من خط الميلين الأولين ويزخرف أسفلهما حليات محفورة على هيئة عروق نباتية تخرج فى أحد الميلين من شكل قريب الشبه من إناء الزهور.

ونقل أحد هذين الميلين (لوحة 1629) إلى

متحف اللوفر ويبلغ طوله ٣٩سم وعرضه ٣١سم، ويشتمل على كتابة من خمسة أسطر تقرأ كما يلى:

١ ـ الطريق (وصنعة الأميال)
٢ ـ عبد الله عبد الملك
٣ ـ أمير المؤمنين رحمت الله
٤ ـ عليه من إيليا إلى هذا
٥ ـ الميل ثمانية أميال.

أما الميل الآخر فيشتمل على خمسة أسطر تقرأ كما يلى:

١ ـ الطريق وصنعـ(ـة الأميال)
٢ ـ (عـ)ـبد الله عبد (الملك)
٣ ـ أمير المؤمنين رحـ(ـمت الله
٤ ـ عليه) من إيليا إلى (هذا الميل)
٥ ـ سبعة أ (أميال).

ومن الملاحظ أن الكتابة على هذه الأميال محفورة بعناية، ومدونة بتنسيق جميل. ويمثل هذا النوع من الخط بداية ظهور الخط الكوفى المنسق الذى تطور فيما بعد نحو التزويق والزخرفة بالحليات الهندسية والنباتية وغيرها.

وتعتبر هذه الكتابة ـ شأنها شأن كتابة قبة الصخرة التى ترجع هى الأخرى إلى عهد عبد الملك بن مروان ـ (لوحات 44 ـ 50) أقدم نماذج معروفة للخط الكوفى الأثرى الفخم. وربما ترجع العناية بخط هذه الأميال إلى أنها ذات طابع رسمى نظراً إلى أنها تنسب إلى أحد الخلفاء.

ومن جهة أخرى فإن هذه الكتابة مدونة حسب صيغة رسمية موحدة من المرجح أنها ألفت على يد كاتب الرسائل لعبد الملك بن مروان الذى كان يسند إليه القيام بأنواع الكتابة الإدارية المختلفة، ومنها ـ من غير شك ـ كتابات الأميال.

وقد روعى فى صيغة كتابات الأميال ترتيب ألقاب الخليفة حسب الأسلوب الرسمى المعروف فى ذلك العصر وهو «عبد الله عبد الملك أمير المؤمنين»، وورد فى هذه الصيغة اسم الخليفة (عبد الملك) مسبوقاً بلقب (عبد الله) وملحقاً بلقب (أمير المؤمنين).

ومن الملاحظ أن «عبد الله» هنا هو لقب وليس اسماً، وكان هذااللقب يأتى فى سلسلة ألقاب الخلفاء قبل الاسم، وأول من استخدمه عمر بن الخطاب: فكان يكتب فى مكاتباته «من عبد الله عمر»، وصار الخلفاء من بعده يحرصون على التلقب بهذا اللقب. وكان يحدث فى بعض الأحيان أن يكون اسم الخليفة نفسه «عبد الله» كما هى الحال بالنسبة للخليفة المأمون، ومن ثم كان يطلق عليه «عبد الله عبد الله» وقد أشير إلى المأمون بهذه الصيغة فى كتابة تذكارية بقبة الصخرة (لوحة 49).

أما لقب «أمير المؤمنين» الذى الحق باسم عبد الملك فى كتابات الأميال فهو من ألقاب الخلفاء، وهو ثانى هذه الألقاب ظهوراً بعد لقب «خليفة»، وكا أول من لقب به عمر بن الخطاب.

ومما يسترعى الانتباه فى صيغة كتابات الأميال أن عبد الملك دعى له فيها بدعاء مستمد من القرآن الكريم هو «رحمت الله عليه» ويلاحظ أن التاء فى «رحمت» كتبت مفتوحة على عكس التاء فى «صنعة» التى كتبت «مربوطة».

ومما يدخل ايضاً فى باب المراسيم صيغة مفتتح هذه الكتابات التى فقدت نظراً لتهشم أعلى أحجار الأميال، غير أنه بما أن أحد هذه الأميال لا يزال يحتفظ أول كتاباته بكلمة «وسلم» فإنه من المعتقد أن مفتتح

الصيغة كان يختتم بالدعاء «صلى الله عليه وسلم». ومن المرجح أن هذا الدعاء كان مسبوقاً بالبسملة والشهادة ومن ثم ربما كان المفتتح كما يلي: «بسم الله الرحمن الرحيم لا إله إلا الله محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم»وهى من الصيغ الشائعة فى مفتتح الكتابات فى العصور الإسلامية.

وبالإضافة إلى ما تلقيه هذه الأميال من ضوء على المراسيم فى ذلك العصر فإن لها أيضاً دلالة تاريخية محددة تضيف الجديد إلى معلوماتنا المستمدة من بطون الكتب: ذلك أنه يتضح من هذه الأميال أن عبد الملك بن مروان قد عنى بعمارة الطرق وصنعة الأميال.

وفيما يتعلق بعمارة الطرق فإنه يبدو أن عبد الملك حرص على إنشاء شبكة من الطرق العامة. وعلى إصلاح ما كان قائماً من الطرق القديمة. وقد أشير فى المؤلفات التاريخية إلى عناية خلفاء بنى أمية بالطرق قبل عهد عبد الملك نفسه، وجاء ذكر البريد فى عهد معاوية الذى نسب إليه بعض المؤلفين أنه أول من وضع البريد وإن كان قد ذكره أيضاً فى عهد عبد الملك الذى نسب إليه البعض الآخر أنه أول من أنشاه.

وإذا كانت هذه الأميال تؤيد ما جاء فى الكتب الأدبية من حيث عناية عبد الملك بالطرق فإنها من جهة أخرى تضيف الجديد بخصوص صنعة الأميال ذلك أن المؤلفات لا تشير ـ فيما نعلم ـ إلى صنعة الأميال فيما قبل عهد الوليد بن عبد الملك (٧٠٥/ ٧١٥م) إذ يتضح من هذه المؤلفات أنه هو الذى بنى الأميال ووضع المنار فى الطرقات، كما يستشف منها أيضاً أن العناية بالأميال استمرت بعده إلى نهاية العصر الأموى: إذ يشير الأزرقى إلى «الأميال المروانية» وإلى الحجر المروانى فى طريق مكة والنسبة فى الحالتين ـ من غير شك ـ إلى مروان بن محمد (٧٤٤ ـ ٧٥٠م) آخر خلفاء بنى أمية، وليست إلى مروان بن الحكم (٦٨٣ ـ ٦٨٥م) الذى لم يدم عهد خلافته غير فترة قصيرة، وكانت مكة فى ذلك الوقت فى يد عبد الله بن الزبير.

ومن ثم فإن هذه الآثار تثبت لنا أن صنعة الأميال عرفت فى ايام عبد الملك بن مروان، وأن هذا الخليفة قد سبق ابنه الوليد بن عبد الملك فى هذا المجال. ويمكن تفسير إهمال ذكر عبد الملك فى المؤلفات الأدبية بصدد صنعة الأميال أن عبد الملك قصر به عهده وظروف حكمه عن اتمام الخطة الواسعة التى بدأها فى هذا المجال فاتمها ابنه الوليد بن عبد الملك بعده فنسبت إليه.

ومما يستحق الإشارة إليه أن لفظة «الميل» وردت على هذه الآثار بمعنيين مختلفين ذكرتهما القواميس: أحدهما المسافة من الأرض، والثانى منار الطريق وربما كان هناك صلة بين المعنيين اشار إليها صاحب لسان العرب حين قال: «وقيل للأعلام المبنية فى طريق مكة أميال لأنها بنيت على مقادير مدى البصر من الميل إلى الميل».

وورد الميل بالمعنى الأول فى بعض الأحاديث النبوية الشريفة وأشعار العرب: فجاء فى حديث القيامة: «فتدنى الشمس حين تكون قدر ميل».

وقال كثير عزة:

سيأتى أمير المؤمنين ودونه
صماد من الصوان سرت ميولها

ثنائى تنميه إليك ومدحتى
صهابية الالوان باق ذميلها

وانشد ابن برى لأبى النجم:

حتى إذا الآل جرى بالأميل

وفارق الجزء ذوو التأبل

واختلفت المؤلفات والقواميس العربية فى تحديد مسافة الميل فقيل إنه مسافة من الأرض متراخية بلا حد، ومسافة من الأرض متراخية لها حد معلوم، ومد البصر. وحاول البعض تحديد طوله بأنه ثلث فرسخ أو ما يساوى ثلاثة آلاف ذراع بمقياس القدماء من اهل الهيئة أو أربعة آلاف ذراع بمقياس المحدثين.

وحدده ابن خرداذبه الذى كان يشغل وظيفة صاحب البريد فى العصر العباسى (سنة ٨٤٥م) بما يساوى حوالى ٩٧٣ متراً.

وربما أفادت أميال عبد الملك فى تحديد طول الميل فى العصر الأموى. وربما امكن التوصل إلى ذلك عن طريق قسمة طول الطريق الفعلى على عدد الأميال المذكورة على علامة الطريق: فمثلاً إذا كان طول الطريق من دمشق إلى خان الحثرورة هو حوالى ٢٦٠ك.م، وقد عثر فى هذا المكان على ميل طريق جاء عليه أنه يبعد عن دمشق بمقدار ١٠٩ ميل صار طول الميل حوالى ٢٣٨٥ متراً، غير أنه من الملاحظ أن هذا التقدير يشوبه بعض الخطأ نظراً إلى ما سبق ذكره من أن هذه الأميال لم يعثر عليها فى أماكنها الأصلية.

أما المعنى الثانى للميل فقد أثار بعض المشاكل حول أميال عبد الملك: ذلك أنه من الملاحظ أن القواميس العربية وغيرها من المؤلفات فسرت الميل بالمنار فجاء مثلاً فى لسان العرب أن (الميل منار يبنى للمسافر فى انشاز الأرض واشرافها). ونظراً إلى أن الآثار التى وصلتنا ليس فى تصميمها وشكلها ما يدل على إمكان استخدامها للإنارة بحيث يمكن أن ينطبق عليه لفظ المنار فقد حاول العالم المستشرق فان برشم فى دراسته القيمة لأميال عبد الملك أن يوفق بين الأثر المادى الذى أطلق عليه اسم الميل وبين وظيفة الإنارة، ومن ثم فقد رجح أن هذا الأثر كان يثبت بأسفل بناء فى أعلاه كوة كانت توضع فيها وسيلة الإنارة فى أثناء الليل.

وأكد عنده هذا الظن أن ظهر هذا الأثر غير مهذب مما يرجح انه لم يكن يقام مستقلاً بذاته وإنما كان يثبت فى بناء آخر.

ومما يؤيد هذا التفسير أنه أشير فى القواميس إلى إقامة الأميال بلفظة البناء: فقيل مثلاً «الميل منار يبنى للمسافر».

وبعد فمهما يكن من قيمة أميال عبد الملك فإن هذه الآثار تشهد لهذا الخليفة بالفضل فى ابتكار التصميم الفنى المناسب لعلامات الطرق، كما أنها تجسم لنا أميال الطريق بصورة حية، ولولاها لصار ميل الطريق مجرد لفظة ميتة بغير مدلول مادى ملموس.

Finally it can be noticed that the non-Arabic titles were transferred along the silk rosds mainly from East to West and were introduced into Egypt from other Islamic countries.

## *Abbreviations:*

Amida: Berchem (Max Van), Strzygowski (G.) and Bell (G.L.) Amida. 1910.

Berchem: Berchem (Max Van), Corpus Inscriptionum Arabicarum. Egypte, I. Paris 1903.

El-Basha: Hassan El-Basha, Al-Funun al-Islmiya wal-Wazaif 'ala 'al-Athar al-Arabiya. 1965 - 1966.

Hassan: Hassan Abdel-Wahhab, Tarikh al-Masajid al-Athariya. 1940.

Inventaire: Inventaire des Monnaies des Khalifes Orientaux et de plusieurs autres Dynasties. Classes I-IX-XXV Collections Scientifiques de l'Institut des Langues Orientales du Ministère des Affaires Etrangères. Saint Petersbourg. 1877.

Khanykof: Khanykof (N.), Mémoire sur les inscriptions musulmanes du Caucase. Journal Asiatique, 5 me série, XX, PP. 57 - 155. 1862.

Königsberg: Nesselman (G.H.F.), Die Orientalischen Münzen des Akademischen Münzcabinets in Königsberg. Leipzig 1885.

Montahala: Hassan Abdel-Wahhab, Al-Athar al-Manqula wal-Muntahala fil-Imara al-Islamiya.

Qalqashandi: Al-Qalqashandi, Subh al-Asha fi Sinaat al-Insha.

Répertoire: Combe (E.), Sauvaget (J.) et Wiet (G.), Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe.

1213)[1]. As for Arabia, the title has been found in three inscriptions at Mecca مكة المكرمة: two of them at Ayn Arafat عين عرفات dated 584/1188[2] and 594/1198[3], and the third at Khalwat al-Aghawat خلوة الاغوات from the 7th cent. A.H. (13th cent. A.D.[4]).

Finally the title occurred in Egypt in inscriptions on monuments dated from the 6th cent. A.H. (12th cent. A.D.) to the 9th cent. A.H. (15th cent. A.D.) and spread all over Egypt. Perhaps its earliest occurrence was in an inscription on a stone block from Alexandria dated 583/1187[5] where it occurred in the form of Asfasala أسفسلا i.e. without the letters Ha' هاء H and Ra' راء R. But the title has been found on several monuments in Cairo. First of all, it has been met with in the form of Asfahsalar Kabir أسفهسلار كبير in an inscription dated 613/1216 at the tomb of Ismail ben Hisn ad-Din Tha'lab أبو منصور إسماعيل بن حصن الدين ثعلب[6] (pls. 143,144). However, it has been found in the form of Asfahsalari أسفهسلاري in inscriptions on a brass incense burner dated c. 675/1283[7], at Maghlatay Madrasa مدرسة مغلطاي (Pl. 173) dated 730/1330[8], at Amir Manjak palace قصر الامير منجك dated c. 748/1347[9], and at Amir Yashbak Palace قصر الامير يشبك dated 880/1476[10]. It occurred again in the form of Asfahsalar Kabir in an inscription at Bilal بلال south of Aswan أسوان dated 625/1228[11].

There is a title composed of an Arabic word and a Persian word, i.e. Alamdar علمدار which is composed of the Arabic word Alam علم meaning flag and the Persian word dar دار meaning holder, and thus the entire meaning is the holder of the flag. It was the title of the bearer of the flag at processions attended by the Sultan. this post was known in the Turkish states which branched out of the Abbasid caliphate[12]. It was not frequent on monuments. However Pir-i-Alamdar بيري علمدار is a famous monument at Damghan دمغان in Iran[13]. The title has been found in Egypt on a sandstone panel at Taha طها (Minya) in Upper Egypt dated 745/1344[14].

(1) Berchem (M. Van.), Ar. Inschr, aus Ostjordanlande, ZDPV. XVI, p. 85, Pl. 2.
(2) Répertoire, IX no. 3435.
(3) Répertoire, IX no. 3507.
(4) Répertoire, XI. no. 4042.
(5) Berchem, no. 458.
(6) Berchem, no. 460.
(7) Répertoire, XI no. 4725.
(8) Répertoire, XIV no. 5581.
(9) Berchem, no. 532.
(10) Berchem, no. 305.
(11) Répertoire, X no. 3981.
(12) El-Basha, II pp. 789-790.
(13) Herzefeld, Khorasan, Islam, XI, p. 107.
(14) Répertoire, XV no. 5977.

Perhaps the most frequent title in inscriptions is Asfahsalar اسفهسلار. It is composed of the Persian word Asfah اسفة meaning leader and the Turkish word Salar meaning army: thus the entire meaning is the leader of the army or general[1]. The word was used both as an honorary title and a name of a post or office. This title occurred in various forms: e.g. Asfahsalar اسفهسلار, Sbahsalar سبهسلار, Aṣfahsalar اصفهسلار, Asfahsalari اسفهسلاري, Aṣfahsalar kabir اسفهسلار كبير and Aṣfahsalar Kabir اصفهسلار كبير.

It has spread all over the Islamic world as it has bean found on monuments in Irak, Iran, Asia Minor, Syria, Arabia and Egypt. As for Irak, it has been met with in an inscription at Imam Dur إمام دور north of Samarra سامرا dated c. 478/1085[2]. (Pls 548, 549). It occurred in Iran in inscriptions at Jihil Dukhtar Minaret مئذنة جهل دختر dated 501/1108[3], and on a ceramic plate probably from Kashan قاشان dated 607/1210[4] (Pl. 849). Morever, it is met with in inscriptions at several towns in Asia Minor: e.g. at Kutahia كوتاهيا (634/1236)[5], at Tokat توكات (648/1250)[6], and at Diyarbekir ديار بكر (518/1124.[7] 555/1160[8], 559/1164[9] and 620/1223)[10]. In Syria, the title spread more widely: e.g. it has been found at Alppo حلب (537/1142)[11], at Baalbek بعلبك (596/1200)[12], at palmyre تدمر (573/1177)[13], at Damascus دمشق (503/1111), at the Umayyad Mosque[14] الجامع الاموي (514/1120[15] and 538/1144)[16], at Busra بصرى (506/1112[17]; 528/1143[18] and 53)/1136)[19], at Jerasalem القدس (587/1191[20] and 597/1201)[21], at Ajlun عجلون (678/1288)[22], and at Khan al-Aqaba خان العقبة Aqaba Caravanserai (610/

(1) Qalqashandi, p. 181.
(2) Répertoire, VII. 2765.
(3) Diez, Persien. 38.
(4) Zaky M. Hassan, Atlas of Moslem Decorative Arts, Fig. 132.
(5) Ismail Hakki, Kutahya p. 22.
(6) Répertoire, XI. no. 4199.
(7) Amida, no. 20, Pls. IX,XI, XIII.
(8) Répertoire, IX. no. 3237.
(9) Amida, no. 22.
(10) Amida, no. 32.
(11) Herzfeld, Syrie du Nord, no. 93.
(12) Répertoire, IX no. 5328,
(13) Sauvaget, Inscr. du Temple de Bel, Syrie, XII, p. 148, Pl. XXVII.
(14) Répertoire, VIII. no. 2933.
(15) Répertoire, VIII no. 2981.
(16) Répertoire, VIII no. 3117.
(17) Répertoire, VIII no. 2951.
(18) Répertoire, VIII no. 3063.
(19) Berchem (M. Van) Inscr. aux Syrien, ZDPV, XIX, p. 107.
(20) Berchem (M. Van), Corpus Inscriptionun Arabicarum, Jerusalem, no. 150.
(21) Ibid, no. 152.
(22) Berchem (M. Van), Ar. Inschr, aus Syrien, ZDPV, MuN, 1903p. 61, Fig. 45.

has been met with later at Cairo القاهرة in an inscription on a marble panel above the entrance of gawhar al-Lalla Mosque مسجد جوهر اللالا dated 743/1342(1) as well as at the tomb of Arghun al-Ismaili ارغون الاسماعيلي dated 743/1342(2).

Khwaga خواجا was also a Persian title. It is a Persian word with several meanings, e.g. teacher, writer, merchant and Shaykh شيخ. It was used in the Islamic world as a general title especially for those who were of Persian origin(3). It has been found at first in an inscription at Nakhchivan نخجوان dated 557/1162(4), then on an Iranian bronze kettle with silver inlay dated 559/1163.(5) (Pl. 953) It occurred much later in Cairo in an inscription at al-Azhar Mosque جامع الازهر (Pls 125,126) referring to al-Khawaga Mustafa ben al-Khawaga Mahmoud ben al-Khawaga Rustam al-Barsawi الخواجا مصطفى بن الخواجا محمود بن الخواجا رستم البرصاوي who was superintending some restotration at the mosque during the reign of Sultan Qayetbey قايتباي (872 - 901/1468 - 1496)(6).

Again there is the title Jandar. جندار It is composed of the word Jan جان which means soul روح both in Persian and Turkish languanges, and dar دار meaning holder from the Persian root dashten داشتن, and thus the entire meaning of Jandar جاندار is the holder of the soul, i,e, the guard. The Jandar الجندار was in charge of captives and prisoners. Moreover, every ruler used to have a group of Jandars جندرية جانداريه whose job was to escort him. Their chief was called Amir Jandar(7).

The title Jandar جاندار has been found in insriptions at Ankara citadel in Asia minor dated 649/1251(8) and at Muzaffar ad-Din مظفر الدين in Kastamoni dated 729/1329(9). It occurred also in inscriptions in Caucasus القوقاز dated 720/1320(10) and in Damascus دمشق, dated (712/1313(11), 734/1342)(12).

It is met with in Cairo in the form of Amir Jandar. i.e. with addition of the Arabic title Amir أمير, meaning prince, in two inscriptions on the pulpit of Salih Talai° Mosque مسجد الصالح طلائع, datd 699/1300(13) (Pl.138).

(1) Répertoire, XV no. 5957.
(2) Berchem, p. 199.
(3) Dozy, Suppl. Dict. Ar.
(4) Répertoire, IX no. 3246.
(5) Répertoire, IX no. 3260.
(6) Berchem, nos 24, 494, p. 47.
(7) El-Basha, I.p. 438.
(8) Mubarak Ghalib, Ankara, I.Pl. 1, 7; II. Pl. 2.
(9) Muhammad Bahdjat, Kastamuni, p. 28.
(10) Khanykof, p. 146.
(11) Répertoire, XIV no. 5306.
(12) Répertoire, XIV no. 5963.
(13) Hautecœur et Wiet, Les Mosquées du Caire, Album, ols 46, 83; Hassan, p. 101.

Satdar, Ustadh Dar, Ustadar al-Aliya, Amir Ustadar al-Aliya and Usta-dar.

The title is found in inscrptions on several monuments in countries along the Silk Roads such as Armenia (ارمينيا) Syria (الشام), Arabia (الجزيرة العربية), and Egypt (مصر).

For example it occurred in the form of Ustadh ad-Dar استاذ الدار in an inscription dated about 620/1223[1] in Armenia.

It was frequnlty used on Syrian monuments as it is met with in inscriptions from Damascus دمشق (727/1327), Salkhad صلخد (611/1214 and 630/1232), Tripoli طرابلس, Khan al-Aqaba خان العقبة (610/1213), Rabad Castle قلعة الربض (611.1214), Azraq Castle قلعة الازرق (634/1236)[2].

It has been found in an inscription at Mualla Cemetery جبانة المعلي at Mecca مكة المكرمة dated 654/1256[3].

Its earliest occurrence on Cairene monuments has been in an inscription dated 703/1304 at the tomb of Amir Singer al-Gawli سنجر الجاولي the Gawliya[4] (Pl. 170). Then it is found in an inscription at Maglatay Madrasa مدرسة مغلطاي dated c. 723/1323[5] (Pl. 172), Aqbaghawiya Madrasa المدرسة الاقبغاوية (740/1339)[6] (Pl.132), Zawiyat Saᶜd ad-Din Ben Ghurab[7] سعد الدين بن غراب and Zayn ad-Din Yahya Mosque at Bulaq مسجد زين يحيى في بولاق (852/1448)[8] (Pl. 222).

Moreover, it occurred in an inscription on a lectern - كرسي مصحف رحل dated 848/1444[9].

The title occurred for the first time on monuments in the form of Amir Ustadar al-Aliya امير استادار العالية in inscriptions dated 848/1444 and 850/1446 at the mosque of Zayn ad-Din Yahy مسجد زين الدين يحيى at Azhar St.[10] شارع الأزهر.

Again the same form is found in an inscription at Umari mosque جامع العمري at Qus قوص in Upper Egypt referring to Emir Yashbek[11].

Another Persian title is Lalla لالا. It was the nickname of the guardian who had the charge, and supervision of the urlers' sons[12]. It occurred once in inscriptions on monuments outside Egypt: i.e. at Dar al-Afiya دار العافية at Tchangoure شنغير[13]. It

(1) Berchem (M. Van), Inscr, aux Armenien no. 3.
(2) El-Basha, I pp. 42-43.
(3) Répertoire, XIII no. 4416.
(4) Hassan, p. 128.
(5) Répertoire, XIV no. 5165.
(6) Berchem, no, 127.
(7) Mayer, Saracenic Hderaldry, pp. 121 - 122.
(8) Hassan, p. 237
(9) Hassan, p. 237.
(10) Hassan, p. 236.
(11) Berchem, no. 525.
(12) Khalil al-Zahiri, Zubdat kashf al-Mamalik, pp. 111 - 112; Berchem, p. 199.
(13) Répertoire, XI no. 5089.

The title Ustadh has several meanings, e.g. mister, Master, clever, professor etc.

In the Abbasid Period (132 - 656/ 750 - 1258), it was a nickname for the eunuchs. Kafur كافور the eunch (335 - 357/966 - 968) who became a ruler in Egypt, had been called Ustadh. This title occurred in an inscriprion in his name on the walls of the sancturay at Jerusalem القدس dated 350/960[1]. The title was transferred to the Fatimids. The eunuch ghabn غبن Who became the supreme general قائد القواد for the Fatimid Khalif al Hakim bi-amr Allah الحاكم بأمر الله has been micknamed ustadh al-ustadhin استاذ الاستاذين i.e. the supreme eunuch. This title is found on a large lustre ceramic plate dated about 404/1013[2] (Pl. 870).

However the title Ustadh was later used in Egypt as an honorary title for the skilful artisan. It occurred as such in the signature of the artisan al. Ustadh Muhammd ben Sunqur al-Baghdadi الاستاذ محمد بن سنقر البغدادي on a brass table كرسي عشاء with silver inlay made for the Sultan an-Nasir Muhammad ibn Qalawon السلطان الناصر محمد بن قلاوون in 728/1328[3], (Pls. 968, 969)

The title was also found outside Egypt. For example, it has been met with in an inscription at the great mosque of Baku dated 471/1078[4] as well as at other monuments in Caucasus[5].

The second title is Ustadar استادار. According to Qalqashandi, it is a Persian word composed of Ustadh استذ meaning the taking الاخذ and dar دار from the root dashten داشتن meaning holder; thus the entire meaning of Ustadar استادار is the holder of the taking i.e. that who is in charge of or entrusted with cashing[6].

But according to Van Berchem and some other Orientalists, Ustadar was originally composed of the word Ustadh meanung master or superintedent, and the Arabic word dar دار meaning house. Then it has been changed to Ustadar[7] أستادار. Ustadar had been used as a name of an office or post. The job of the Ustadar was to superintend the palace of the ruler as well as to the behaviour of its inhabitants.

It was used in various forms such as أمير استادار العالية واستادار العالية واستذار واستاذ دار وستدار واستاد الدار واستدار Ustdar, Ustad ad-Dar,

(1) Répertoire, IV no. 1541.
(2) Hassan El-Basha, Tabaq min al-Khazaf bism Ghabn, Majallat Kulliyat al Adab, Cairo University, XVIII May 1956, P. 71-85, Fig. 3.
(3) At the Maseum, of Islamic Art, Cairo, no. 139.
(4) Khanykof, II p. 122.
(5) Khanykof, II, p. 138.
(6) Qalqashandi, V.p. 457.
(7) Berchem, I, pp. 186 - 188.

Egypt. It has been met with in inscriptions at Cairene caravanserai وكالات at Bab an-Nasr باب النصر dated 885/1480 and at Sitt Nusra ست نصره dated 901/1495[1].

A title of Turkish origin is Atabek اتابك. It is composed of two Turkish words: Ata اطا meaning father and بك bek meaning prince[2]. It has been used to denote various officials, mainly guardian and general. It occurred in various forms such as أتـابـك Atabek, Atabeki أتـابـكي, Atabek Al-Asakir أتابك العساكر.

The title اتابك Atabek has been found in inscriptions from Caucasus القوقاز, Asia Minor آسيا الصغرى, Syria الشام and Egypt مصر.

For example it has been met with in an inscription at the mosque of Baha ad-Din Khan بهاء الدين خان in Caucasus dated 720/1320[3]. It occurred also in Asia Minor آسـيـا الصغرى in an inscription at شيخ شهاب الدين Shaykh Shihab ad-Din in Tokat توكات dated 704/1305[4]. Moreover it has been found on a brass plate with silver inlay from Mosul[5] الموصل.

As for Syria, the title Atabek اتابك was more frequent. It has been found in inscriptions at the Umayyad Mosque المسجد الأموي in Damascus دمشق dated 475/1082[6], as well as on several monuments at Aleppo حلب, Baalbek بعلبك and Busra بصرى dating from the 12th century A.D.[7]

The title apeared in Egypt in the form of Atabek Al-Asaker اتـابـك العساكر i.e. general. It occurred in inscriptions in Cairo, i.e. at Ulgay al-Yusufi Madrasa اولجاي اليوسفي dated 774/1373[8] (Pl. 197), at the tomb of al-Ashraf Inal الإشرف إينال dated855/1450[9] and at the tomb of Anas[10] أنس.

The Persian titles are more than those of Turkish origins.

First of all is the title Ustadh استاذ. It Must have been an Arabicised word since there is no pure Arabic word with both letters seen س and dhal ذ therein. The word Ustadh استاذ must have been arabicised from the Persian word Ustad استاد. It seems that the dal D, had been changed into dhal ذ in order to show that it is an arabicised word. For example the same change was done with the Persian word sadah سادج which was arabicised to ساذج sadhaj[11].

(1) Berchem, nos. 325, 329, 364.
(2) Qalqashandi, IV.p. 18, Suluk, I.P. 1460
(3) Khanikoff, P.146.
(4) Répertoire, XII no. 5178.
(5) Répertoire, VII no,. 214.
(6) El-Basha, I pp. 3-24.
(7) Hassan, p. 189.
(8) Berchem, p.271.
(9) Montahala, p. 278.
(10) El-Basha, I.p. 59.
(11) Ibn Manzur, Lisan al-Arab, Sadhaj.

# Egyptian Relations with the countries of the Silk Roads as Represented by non-Arabic Titles (Pl. 392)(*)

The paper desls with non-Arabic titles in Arabic script which have been found in inscriptions both in Egypt and in some countries along the silk Roads, as a sign of the cultural relations between Egypt and these countries, influenced by the Silk roads. It is stricIty confined to the titles which occur on monuments. These titles will be mainly discussed according to their origins and their locations: both in Egypt and outside Egypt. These titles are mainly of Turkish and Persian origins. They had been used in various forms and with different meanings. Some of them might have been honorary titles while others were used to denote offices, professions or trades. However a title might have been used either as an honorary title or as a name of a profession.

One of the tiltles is خاقان Khaqan. It had been arabicised of the title قاغان Qaghan, which had been used by the Turks during the sixth and the seventh centruies A.D. Its origin had been قان قان Qan Qan, i.e. the Qan of the Qans قان القانات. Later it has become a title of the Muslim Turkish rulers.

The title Khaqan خاقان has been found on Islamic coins from Bukhara بخارى and Sughd الصغد dated 404/1013 and 405/1014[1] as well as from أوزكند Uskend dated 457/1082 and 480/1087[2].

The title occurs also in inscriptions on Masud's tower برج مسعود at Ghazna غزنة dated c. 508/1114[3], at Rebat Sharaf رباط شرف in Khorasan dated 549/1155[4], at Pari Darkah باري دركاه at Bihar بهار dated 640/1242[5], and at Gok Madrasa جوك مدرسة at Sivas سيواس in Asia Minor dated 671/1271[6] (Pl. 638).

At a later date, the title خاقاني Khaqani appeared in iscriptions in

(*) Journal of the Faculty of Archaeology Cairo, university, IV, 1990.

(1) Inventaire, P.210; Königsberg, 0. 109.

(2) Inventaire, P.224.

(3) Répertoire, VIII no. 2961.

(4) Situated in between Meshhed and Sarakhs.

(5) Répertoire, XI no. 4215.

(6) Répertoire, XII no. 4648.

inlaid with shell ivory and other precious woods (Zarnashan زرنشان) around the tomb of Imam al-Shafii in Cairo (Pls 141, 142, 1208, 1210), عمل عبيد النجار المعروف بابن معالى[1] Amal Ubayd.

## *Abbreviation:*

Répertoire: Combe (É), Sawaget (j.), et wiet (G.), Répertoire Chronolagique d'Epigraphic Arabe.

(1) Hassan Abd al-Wahhab, Tarikh al-Masajid al-Atharuiya, P.109.

Again a signature of a carpenter called al-Muallim (the Master) Ahmad son of Yusuf preceded by the word عمل (the work of) «عمل المعلم احمد بن يوسف» occurred on a minbar (pulpit)(1) from the mosque of Abd Allah al-Sharif مسجد سيدي عبد الله الشريف in Damietta in Egypt(2), dated Rajab 771 A.H. (Febraury 1370 A.D.) in the name of al-Hajj Shams al-Din Muhammad al-Tarabulsi known as al-Sukkar الحاج شمس الدين محمد الطرابلسي المعروف بالسكر(3).

Moreaver a signature of a weaver called Muhammad son of al-Mualla (the work of) preceded by the word Amal عمل محمد بن المعلي occurred on a linen textile from Egypt in the early centuries(4).

On the other hand, signatures of ivory workers occured frequently on ivory artefacts from Iberia preceded by the work Amal عمل (the work of). Here are some examples:

1. An oblong ivory box (at the Monastère de Fietro (Navarre)(5) made by Khalaf عمل خلف in al-Zahra الزهراء in Andalusia in 355 A.H. (1001 A.D.) (Pl. 1250).

2. An ivory box at Pampilona Cathedral, dated 359 A.H. (1005 A.D.) in the name of al-Hajib Sayf al-Dawla Abd al-Malik son of al-Mansur under the supervision of al-Fata al-Kabir Numayr son of Muhammad al-Amiri, his slave الحاجب سيف الدولة عبد الملك بن المنصور مما أمر بعمله على يدي الفتى الكبير نمير بن محمد العامري مملوكه the work of Ubayda, the work of Khayr عمل عبيده عمل خير(6). (Pl. 1255)

3. An ivory box from Quenka قونكه in Iberia (at the Local Archaeological Museum in Barghash) (Sp. Burgos) المتحف الأثري المحلى في برغش, dated 417 A. H. (1026 A.D.) and made by Muhammad son of Zayyan عمل محمد بن زيان(7).

4. An oblong ivory box from Quenka قونكه (at the National Museum of Archaeology in Madrid), dated 441 A.H. (1049 A.D.), in the name of al-Hajib Husam al-Dawla Abi Muhammad Ismail son of al-Mamun الحاجب حسام الدولة أبي محمد إسماعيل بن المامون(8), made by Abd al-Rahman son of Zayyan عمل عبد الرحمن بن زيان.(9)

Besides, there is a signature of an ivory inlay worker on wood screen

(1) At Museum of Islamic Art in Cairo, No. 4390.
(2) It was called Masjid al-Fath مسجد الفتح then Masjid Abu al-Maati مسجد ابو المعاطي.
(3) David - weill, Bois, PP. 88 - 89, Pl. IX.
(4) Répertoire, II, P. 242, No. 747.
(5) lévi - Provençal, op. cit., No. 197, P. 187.
(6) Zaki Muhammad Hassan, Atlas, P. 452, fig, 426.
(7) Lévi - Provençal, op. cit., No. 206, P. 190.
(8) A king of one of the petty dynasties in Iberia.
(9) Zaki Muhammad Hassan, Atlas, PP. 452 - 3, figs 428, 429.

Adiliyya عمل أحمد بن عمر المعروف بالتركي النقاش برسم الطشت خاناه العادلية[1], a brass plate from about 712 A.H. (1321 A.D.) at the Metropolitan Museum in the name of al Sultan al-Muayyad Hizabr al-Dunya wa-al-Din son of al-Sultan al-Malik al-Muzaffar Shams al-Dunya wa al-Din السلطان المؤيد هزبر الدنيا والدين بن السلطان الملك المظفر شمس الدنيا والدين, made in Cairo by Husayn son of Ahmad son of Husayn al-Mausili عمل حسين بن أحمد بن حسين الموصلي بالقاهرة[2] and a brass astrolabe from Egypt dated 729 A.H. (1329 A.H.) at Benaki Museum, made by ahmad son of al-Sarraj for Muhammad son of al-Tanukhi عمل أحمد بن السراج لمحمد بن التنوخي[3].

On the other hand, signatures of tinkers of tinmen were found on metal artefacts from Iberia preceded by the word «Amal» عمل, «the work of or made by»: e.g. a broze key from the Collection of Trigona (طركونة الثغر الأعلى Sp. Tarragona) made by Ahmad and made by Ahmad son of Asad «وعمل احمد، وعمل احمد بن أسعد»[4] and an astrolabe dated 420 A.H. (1029 A.D.) at the Staatsbibliothek in Berlin, made in Toledo by Muhammad son of al-Sal عمل محمد بن الصال بمدينة طليطله[5].

Signatures of Egyptian potters preceded by the work Amal عمل («the work of or made by») occurred frequently on ceramics and pottery. Here are some of earthenware works at the Museum of Islamic Art in Cairo:

1. A lustre ceramic bowl made by Muslim son of al-Dahhan عمل مسلم بن الدهان[6](Pl. 874).
2. A lustre ceramic bowl made by al-Bitar عمل البيطار (Pl. 864, 865).
3. A lustre ceramic bowl made by al Husayn son of Nazif عمل حسين بن نظيف.[7]
4. A slip painted bowl made in Abwan by Sharaf علم شرف بابوان[8] (Pl. 923).
5. A ceramic tile made by ghaybi son of al-Tawrizi عمل غيبي بن التوريزي[9] (Pl. 924).
6. A neck of an earthenware goglet قلة made by Dawud عمل داود[10].
7. An earthnware goglet filter made by Abid عمل عابد[11].

(1) Zaki Muhammad Hassan, Atlas, Fig. 507.
(2) Dimand, Metalwork MMS, III, Expos. de 1925, Fig. 3.
(3) Guide du Musée Benaki, P. 79; Expos. de 1925, Pl. 8.
(4) Riano, Industr arts in Spain, p. 59.
(5) Gunther, R.T., the Astrolabes of the World, I, P. 251, Oxford, 1932.
(6) No. 15721.
(7) No. 14401
(8) No. 5402/12
(9) Abel, Gaibi et les grands faienciers, Pl. XXI, No. 101.
(10) No. 20225.
(11) Zaki Muhammad Hassan, Atlas P. 427, Pl. 203.

made by Jarir عمل جرير[1], a marble column base dated 350 A.H. (961 A.D.), made by Fath من عمل فتح[2], and several columns from about the same date bearing various signatures such as: the work of Badr son of al-Jana عمل بدر بن الجنا, the work of Badr عمل بدر, the work of Quhm and Tariq عمل قحم وطريق, the work of Mundhir عمل منذر and the work of Nasr عمل نصر[3].

As for tinkers of tinmen, there are several metal artefacts from Egypt bearing the signatures of the artisans preceded by Amal عمل (the work of or made by): e.g. a candlestick of brass from Fatimid Egypt, at the Museum of Islamic Art in Cairo[4], made by son of al-Makki عمل بن المكي[5], a brass table of al-Nasir Muhammad son of Qalaun, dated 728 A.H. (1337 A.H.) at the same Museum[6], made by al-Abd al-Faqir al-Raji 'afw Rabbihi known as the son of al-Muallim al-Ustadh Muhammad son of Sunqur al-Baghdadi al-Sankari عمل العبد الفقير الراجي عفو ربه المعروف بابن المعلم الاستاذ محمد بن سنقر البغدادي السنكري (Pls. 968, 969), a bronze lustre in the name of al-Amir al-Kabir Qaysun al-Maliki al-Nasiri الامير الكبير قيسون الملكي الناصري, at the same museum[7], dated 730 A.H. (1330 A.D.), made by al-Muallim Badr son of Abu Yala عمل المعلم بدر بن أبو يعلا[8], a brass candlestick from Kelekian Collection in the name of al Sultan al-Nasir السلطان الناصر, made by Sadr al-Din Muhammad son of Salah al-Din Yusuf عمل صدر الدين محمد بن صلاح الدين يوسف[9], a brass plate from J.W.A. collection in London, in the name of al-Amir Jani Bek, الامير جاني بك, made by Sadaqa عمل صدقة[10], a round brass tablet at the Museum of Islamic Art in Cairo[11], made by Jawad عمل جواد, a brass pencase dated 634 A.H. at the same museum in the name of Jamal al-Din Ahmad son of Ghazi جمال الدين احمد بن غازي, made by Abu al-Qasim son of Sad son of Muhammad عمل أبو القاسم بن سعد بن محمد[12], a brass plate enamelled with silver at the Louvre in the name of the Ayyubid Sultan al-Adil Abi Bakr[13], made by Ahmad son of Umar known as al-Turki al-Naqqash for al Tisht Khnah al-

(1) Amador de Los Rois, Cordoba, P. 345 - 346 and plate.
(2) Ibid., P. 364.
(3) Répertoire, IV, p. 198 - 204.
(4) No. 8383
(5) Zaki Muhammad Hassan, Kunuz al-Fatimyyin, P. 239, Pl. 62.
(6) Ibid., P. 463, Pls. 513, 514.
(7) No. 509.
(8) Wiet, Cuivres, P. 40 - 41, Pl. VII.
(9) Wiet, Cuivres, P. 274.
(10) Mayer, Sasacenic Heraldry, P. 130, Pl. LVIII, 6,8.
(11) No. 15373.
(12) No. 15187.
(13) From the seventh centruty A.H.

of...[(1)] al-Khamairi in Seville محمد بن... الخمائري باشبيليه. At the Museo Astronomico at Villa Mellina in Rome[(2)] is an astrolabe dated Rajab 563 A.H. (April 1168) made in Vallencia by Ibrahim son of Said son of Ashba^c al-Ansari then al-Shihabi al-Mawazini at Vallencia صنعه إبراهيم بن سعيد بن اشبع الأنصاري ثم الشهابي الموازيني في بلنسيه. On the other hand, there is an astrolabe at the British Museum dated 633 A.H. made by Abd el-Karim al-Misri (the Egyptian) al-Astorlabi (the maker of astorlabes) in Egypt al-Malaki al-Ashrafi al-Maqarri al-Shihabi صنعة عبد الكريم المصري الاسطرلابي بمصر الملكي الأشرفي المقري الشهابي[(3)] (Pls 1035 - 1037).

The title ^cAmil عامل occurs on artefacts in the noun Form «Amal» عمل meaning the work of or made by. It is found on several artefacts of various kinds from both Iberia and Egypt followed by the names of the artisans who made them.

As for the masons there are a limestone tablet at the Local Museum at Murcia مرسيه dated Muharram 333 A.H. (September 944 A.D.) referring to the construction of a mosque at the order of Ahmad son of Bahlul min (from) Turb al-Wathiq bi-Llah under the supervision of Muhammad son of Abi Salama, the work of «Amal» son of Muhammad... al-Banna احمد بن بهلول من ترب الواثق بالله على يدي محمد بن أبي سلمة«عمل بن محمد... البناء»[(4)] and an inscription in Ali al-Maghrabi Mosque جامع على المغربي at Roda الروضة, dated the first of Muharram 687 A.H. (6 Febraury 1288 A.D.), referring to the construction of the mosque in the name of al-Amir (the prince) Jamal al-Din Abi al-Fath Aqush al-Alai al-Maliki al-Mansuri Mutawalli al-Harb (the governor) at al-Ashmunin and al-Tahawiyya, the work of (made by) Muhammad[(5)] الامير جمال الدين أبي الفتح أقش العلائي الملكي المنصوري متولى الحرب بالاشمونين والطحاويه «عمل محمد».

As for the marble artisans, there is a marble tombstone[(6)] from Egypt, dated Dhi al-Hijja 243 A.H. (March - April 858 A.D.) in the name of Adw Mawlat Aisha daughter of Salim son of Bashir al-Uqbi, of the work of Mubarak al-Makki.[(7)] عدو مولات عائشة ابنت سالم بن بشير العقبي «من عمل مبارك المكي». Moreover, there are many marble columns from Cordova قرطبه bearing the signatures of the artisans: e.g. a column base dated 353 A.H. (964 A.D.) in the name of al-Mustansir bi-Llah al-Hakam المستنصر بالله الحكم

(1) It is probable that the missing word is Futuh. فتوح.

(2) Gunther, I, P. 263.

(3) Répertoire, XI, P. 54, No. 4080.

(4) Lévi - Provençal, op. cit., No. 95, Pl. XXII.

(5) Répertoire, XIII, P. 67 - 68.

(6) No. 3904.

(7) Bahgat et Gabriel, Fouilles, P. 115, Fig. 67.

السراج[1], a marble tombstone[2] dated Jumada II 245 A.H. (September 859 A.D.) in the name of Ahmad al-Qushayri al-Sarraj احمد القشيري السراج[3], a marble tombstone[4] dated Ramadan 254 A.H. (August - September 868 A.D.) in the name of Ghazal Mawlat Mahammad son of Abi Al-Rabi al-Sarraj غزال مولاة محمد بن أبي الربيع السراج[5], a marble tombstone[6] dated 7 Dhi al-Qida 266 A.H. (19 June 880 A.D.) in the name of Abd Allah son of Muhammad son of al-Lihyan son of Marwan al-Qurashi al-Sarraj عبد الله بن محمد بن اللحيان بن مروان القرشي السراج[7] and a tombstone[8] dated Shawwal 267 A.H. (May 881 A.D.) in the name of Fatḥ Mawla Abu al-Hajjaj al-Sarraj فتح مولا أبو الحجاج السراج[9]. At the Museum of Fine Art in Boston, is a marble tombstone[10] from Egypt dated 28 Jumada I 291 A.H. (17 April 904 A.D.) in the name of Bakr Mawla Muhammad son of Harish al-Sarraj بكر مولا محمد بن حريش السراج[11].

On the other hand the title Sarraj سراج could also mean the decorator with wood paint[12]. It might have been used with this meaning on the box of San Isidru, kept at the National Museum of Archaeology in Madrid[13], in the name of Muhammad son of Sarraj محمد بن السراج. It is suggested that this box was made in Andalusia in the 12th cent. It is one of the folklore boxes in which the wood is usually covered with thin flakes or plates of ivory or set with pieces of ivory.

Tht title Sani^c صانع, meaning artisan, occurred on artefacts in the noun form «San^cat» صنعة (the work of or made by). It began to be found on Iberian and Egyptian astrolabes as signatures of their makers. On the one hand there are several astrolabes from Seville اشبيليه in Iberia made by Muhammad son of Futuh al-Khamairi (the annealer of metal): صنعه محمد بن فتوح الخمائري: e.g. an astrolabe[14] dated 609 A.H. (1212 - 1213 A.D.), and another astrolabe at the Museum of Islamic Art in Cairo[15], made by Muhammad son

(1) Wiet, Album, Pl. 2.
(2) No. 2721 - 77.
(3) Répertoire, II, P. 22, No. 432.
(4) No. 2721 - 29.
(5) Wiet, III, No. 881, Pl. 18.
(6) No. 1211.
(7) Herz, Catalogue, P. 19 - 20, No. 20 Fig. 2.
(8) No. 8618.
(9) Wiet, III, No. 1126, Pl.63.
(10) No. 07. 267.
(11) Miles, Early Islamic Tombstones from Egypt, P. 224, Pl. 6. fig. 12.
(12) Dozy, Supplement, I. P. 465.
(13) Frandis.
(14) It was at H. Sauvaire Collection in Cairo in 1873.
(15) Lévi - Provençal, op. cit., P. 197, No. 223.

The title Khalifa خليفة has several meanings. First of all it was the official title of the supreme ruler in the Islamic world. According to Islamic rites, there should be only one Caliph in the Islamic world. This fact was complied with from the beginning until the third century when there were three caliphs: an Abbasid, a Fatimid and a Western Ummayyad caliph(1). Later on, several rulers at the same time called themselves caliphs such as the rulers of the small states in Iberia. The title Khalifa is found according to this meaning, for instance, on an inscription at the mosque of Ibn Tulun ابن طولون in Cairo in the name of the Caliph al-Hafiz الخليفة الحافظ and al-Qadi Abi al-Thurayya Najm son of Jafar القاضي أبي الثريا نجم بن جعفر(2) and on another inscription at Hambra Museum in Grenade, dated Ramadan 871 A.H. (27 April - 5 May 1467 A.D.) in the name of al-Amir Yusuf son of sad from Bani Nasr «son of Maulana Amir al-Muslimin and Khalifat Rasul Rabb al-Alamin..... the late al-Marhum Abi al-Nasr Sad الأمير يوسف بن سعد من بني نصر ابن مولانا أمير المسلمين وخليفة رسول رب العالمين.... المرحوم أبي النصر سعد(3).

The same word «Khalifa» خليفة was also used as an army rank. At the time of al-Mamun المأمون, it denoted a leader of 50 soldiers(4). It was probably used according to this meaning on a marble tombstone from 'Ayn al-Sira Cemetery جبانة عين الصيرة in Cairo, dated from the middle of the third century and displayed at the Museum of Islamic Art in Cairo, in the name of Hosayn son of Yusuf son of Musab son of Abrar son of Ali son of Muhammad son of Abd Allah Mawla Abi Jafar al-Khalifa(5): حسين بن يوسف بن مصعب بن أبرار بن علي بن محمد بن عبد الله مولى أبي جعفر الخليفة.

Khalifa خليفه is also a rank in Islamic suphism (الصوفيه). It might have been used according to this meaning on two tombstones at the Museum of Islamic Art in Cairo, one of which is dated Ramadan 607 A.H. (March 1307 A.D.)(6).

The title Sarraj سراج occurred on inscriptions both from Egypt and Iberia with different meanings.

On the one hand, it is found with the meaning of saddler or saddle maker on tombstones from Egypt at the Museum of Islamic Art in Cairo, e.g. a marble tombstone(7) from Fustat dated Rabi al-Awwal 243 A.H. (July 857 A.D.) in the name of al-Abbas son of al-Harith al-Qushayri al-Sarraj العباس بن الحارث القشيري

(1) Hitti, History of the Arabs, PP. 520, 529.
(2) Wiet, CIA, Egypte,II, P. 82, No. 566.
(3) Lévi - Provençal, op. cit., No. 185, P. 176 - 178.
(4) Hitti, History of the Arabs, P.328.
(5) Wiet, Stèles, VIII, No. 3138.
(6) Wiet, Stèls, X, Nos. 3648, 2396, Pl. 54.
(7) No. 4288.

the same meaning. However, this title, like other words which mean trades, careers, vocations or professions, has been used sometimes as family name or surname, especially when the ancestor or forefather practised this trade.

The title khashshab خشاب occurred on several tombstones at the Museum of Islamic Art in Cairo, e.g.:

1. A marble tombstone dated Dhul-qida 234 A.H. (February-March 858 A.D.) in the name of Husn the daughter of Musa the son of Abd el-Hamid al-Khashshab حسن بنت موسى بن عبد الحميد الخشاب[1].
2. A marble tombstone from Fustat excavations dated Safar 269 A.H. (September 882 A.D.) in the name of Ramadan son of Yaqub al Khashshab. رمضان بن يعقوب الخشاب[2].
3. A small tombstone from Ayn el-Sira cemetery dated 10 Ramadan 270 A.H. (12 March 884 A.D.) in the name of Aisha daughter of Harbi al-Khashshab عائشة ابنة حربي الخشاب[3].

On the other hand, the same title was found in Spain, on a marble tombstone dated Ramadan 433 A.H. (April 1044 A.D.) in the name of Jabir son of Muhammad al-Khashshab Known as son of Qallal جابر بن محمد الخشاب المعروف بابن القلال[4].

The title Khatib خطيب meaning linguistically speaker and, in Islamic rites, the orator who delivers the Friday sermon. It had been used on tombstones both in Iberia and Egypt. At Ruis de Villanueva Collection, there is a marble tombstone from Almariyya المرية, (Sp. Velefique) dated 11 Safar 528 A.H. (11 December 1133 A.D.) in the name of Al-Shaykh al-Faqih al-Khatib al-Hajj Abu Bark Sayr al-Sinhaji الشيخ الفقيه الخطيب الحاج أبو بكر سير الصنهاجي[5] while at the Museum of Islamic Art in Cairo, there are a tombstone from Egypt dated first Dhu-lqida 889 A.H (20 November 1484 A.D.) in the name of Khatlaba daughter of al-khatib Muhammad son of al-Sadid خطلبة ابنة الخطيب محمد بن السديد[6], and another undated marble tombstone in the form of a column from Egypt, in the name of al-Shaykh Abu al-Hassan Ali son of Yusuf son of Muhammad al-Qasabi known as son of al-Khatib al-Tajir الشيخ أبو الحسن علي بن يوسف بن محمد القصبي يعرف بابن الخطيب التاجر[7].

(1) No. 33375, wiet, Stèles, IX, No. 3510.
(2) No. 13545; wiet, Stèles, No. 1176, Pl. 73.
(3) No. 11069; Wiet, Stèles, no, 3579.
(4) Lévi - Provençal, Op. Cit., No. 189, PP. 182 - 3.
(5) Lévi - Provençal, Op. cit., No. 137.
(6) Museum of Islamic Art, No. 2731; Wiet, Stèles, X, No. 3745.
(7) Museum of Islamic Art, No. 14587; Wiet, Stèles, X, No. 3645.

1. A marble tomb stone in the collection of D. Luis villanueva, dated 10 Shaban 413 A.H. (8 November 1022 A.D.), in the name of «Sabur al-Hajib» سابور الحاجب[1], who was the ruler of Batleus بطليوس.

2. A marble tombstone at the Archaeological Museum at Valencia بلنسيه dated Rajab 440 A.H. in the name of al-Hajib Izz al-Dawla Ahmad son of Muhammad son of Qasim الحاجب عز الدولة أحمد بن محمد بن قاسم[2], i.e. Adud al-Dawla Ahmad son of Muhammad son of Abdu-Llah I son of al-Qasim al-Fihri Nizam al-Dawla son of al-Qasim at Alfent عضد الدولة أحمد بن محمد بن عبد الله الأول بن القاسم الفهري نظام الدولة من بني قاسم بألفنت.

3. An ivory box from Valencia بلنسيه dated 441 A.H. (1049 - 1050 A.D.) bearing an inscription which denotes that it was made at Quenca قونكه at the order of al-Hajib Husam al-Dawla Abu Ismail son of al-Mamun Dhi al-Majdayn son of al-Zafir Dhi al-Riasatyn son of Muhammad son of Dhi al-Nun مما عمل بمدينة قونكة بأمر الحاجب حسام الدولة أبو محمد إسماعيل بن المامون ذي المجدين ابن الظافر ذي الرئاستين ابن محمد بن ذي النون[3].

4. An ivory box bearing the name of the same ruler, al-Hajib Qaid al-Quwwad Ismail «مما عمل بمدينة قونكه للحاجب قائد القواد إسماعيل وفقه الله»[4].

5. A coin from toledo طليطله dated 448 A.H. in the name of Dhi al-Majdayn al-Mamun ذي المجدين المامون and al-Hajib Husam al-Dawla الحاجب حسام الدولة[5].

6. A coin minted at toledo طليطله in 465 A.H. in the name of Dhi al-Majdayn al-Mamun ذي المجدين المامون and al-Hajib Sharaf al-Dawla الحاجب شرف الدولة[6].

7. A coin from Grenade غرناطة in the name of al-Hajib Sayf al-Dawla الحاجب سيف الدولة[7] i.e. Abdu-llah Sayf al-Dawla Bulukkin son of habus عبد الله سيف الدولة بلكين بن حبوس.

8. A coin from Dania دانيه dated 483 in the name of al-Hajib Sulayman Sayyid al-Dawla الحاجب سليمان سيد الدولة i.e. Sulayman son of al-mundhir سليمان بن المنذر, who ruled form about 480 to 485 A.H[8].

The title Khashshab خشاب, i.e. wood merchant, occurred on inscriptions both in Iberia and Egypt with

(1) Lévi - Provençal, op. cit., No. 93, Pl. XXII.
(2) Lévi - Provençal, op. cit., No. 93, Pl. XXII.
(3) Atlas, P. 452, figs. 428, 429.
(4) Andalus, III, p. 169. Pls 9,10.
(5) Antonia vives Y Escudera, Monedas de las Dinasias Arabigo-Espanolas, P. 174.
(6) Katalog der Orientalischen Münzen, Königliche Museen zu Berlin, II, p. 93 - 94, No. 496.
(7) Ibid., II, P. 91, No. 4940.
(8) Zambaur, I, p.87 زامباور: معجم الإنساب ترجمة د. زكي محمد حسن، ص ٨٧.

al-Hajib[1] الأمير المرحوم علائدين علي ولد المقر المرحوم السيفي بكتمر الحاجب. This inscription is accompanied by a herald in the form of a horse with a magnificent saddle[2].

On the other hand, this title was known in Iberia. At the time of the early Umayyads, the Hajib was a mediator between the Caliph and his ministers. J<sup>c</sup>afar son of Abd el-Rahman جعفر بن عبد الرحمن was Hajib (royal chamberlain) at the caliphate of al Mustansir bi-llah Abd-ullah al-Hakam المستنصر بالله عبد الله الحكم. Under the supervision of this Hajib, several monuments were built, as it is stated on an inscription on the Mihrab at the great mosque in Cordova, dated Dhul-Hijja 354 A.H. (November-descember 965 A.D.)[3], on inscriptions on two marble columns from Cordova dated 366 A.H. (977 A.D.)[4], and on an inscription on a marble basin at Grenade Museum dated 360 A.H. (970 - 971 A.D.)[5].

The authority of the Hajib increased at the end of the Umayad period, especially at the time of al-Mansur Abu Amir المنصور أبو عامر, who was appointed Hajib in 392 A.H (hA.D.)., then became the virtual ruler of the kingdom[6] at the time of Hisham II (976 - 1009 A.D.). Although he was in fact the supreme ruler he retained the title Hajib[7] حاجب. His son al-Hajib sayf al-Dawla Abu Marwan Abd al Malik al-Muzaffar son of Muhammad al-Mansur son of Abu <sup>c</sup>Amir الحاجب سيف الدولة أبو مروان عبد الملك المظفر بن محمد المنصور بن أبي عامر, who succeeded him as Hajib حاجب left us a collection of artefacts bearing inscriptions in his name accompanied by his title al-Hajib الحاجب (Pl. 1251). Of these are an ivory casket at Pampilona Cathedral dated 395 A.H. (1004 -5 A.D.)[8] (Pl. 1255), and another ivory casket at Braga Cathedral in Portugal[9].

The party kings (Sp. reyes de taifas) Muluk al-Tawa'if ملوك الطوائف, who ruled the small states emerging from the ruins of the Umayyad caliphate, retained the title «Hajib»., which some of them preferred to the title of king ملك. Thus, the title Hajib حاجب became to mean, in their time, the legal ruler as well as the king and the caliph[10]. There are several monuments and aretefacts bearing inscriptions in the names of these rulers accompanied with the title Hajib. Some of these are as follows:

(1) Répertoire, XIV, P. 253, No. 5571.
(2) Mayer, Saracenic Heraldry, P. 260.
(3) Répertoire, IV, P. 184, No. 192 - 193.
(4) Amador de Los Rios, Cordoba, P.350.
(5) Répertoire, P. 93 - 4, No. 1818.
(6) Hitti, History of the Arabs, 6th ed., London, Macmillan, P. 527.
(7) Ibid., P. 532.
(8) Dr. Zaki Muhammad Hassa, Atlas, P. 452, fig. 426.
(9) Ferrandis, Marfiles, Pl. XV.
(10) Hitti, P. 537; Lévi-Provençal, op. cit., P. 53 - 54.

merchant, occurred frequently on tomb stones both in Egypt and Iberia. As for Egypt, it is found on a marble column at the Museum of Islamic Art in Cairo, dated Dhu el-Hijja 648 (March 1251 A.D.), in the name of al-Shaykh Abu al-Hassan Ali son of Yusuf son of Muhammad al-Qasabi known as son of al-Khatib al-Tajir, الشيخ أبو الحسن علي بن يوسف بن محمد القصبي يعرف بابن الخطيب التاجر[1]. It also occurred on several inscriptions from Spain: e.g., a marble tomb stone dated 19 Rajab 519 (21 August 1151 A.D.), in the name of al-Tajir... Khulayf al-Iskandarani (Pl. 1688) التاجر خليف الاسكندراني[2], a marble tomb stone[3] dated c. 525 A.H. in the name of al-Tajir Abu Ahmad ... son of Abd el-Rahman... kmown as al-Dhayyāl... التاجر أبو أحمد ...بن عبد الرحمن... المعروف بالذيال[4], a marble tomb stone[5] dated 15 Dhu el-Qi<sup>c</sup>da 527 A.H. (17 September 1133 A.D.) in the name of al-Tājir Abu'l-Hassan son of Adam son of Umar al-Shaṭbi التاجر أبو الحسن بن آدم بن عمر الشاطبي[6] and a marble tomb stone[7] dated 11 Rabi<sup>c</sup>I 540 A.H. in the name of al-Tajir Abi Bakr Muhammad son of Ibrahim son of Ahmad son of Tayfur[8] (Pl. 1690) التاجر أبي بكر محمد بن إبراهيم بن أحمد بن طيفور.

Hajib حاجب was the title of an official whose duties changed from time to time and from country to country. The authority of the Hajib in the Ayyubid period in Egypt was very influential. This job was mentioned by Qalqashandi as «one of the corners of the kingdom[9]». It occurred on a marble tomb stone from Cairo, at the Museum of Islamic Art, Cairo[10], dated 13 safar 598 A.H. (12 november 1201 A.D.) in the name of al-Hajib Lulu[11] الحاجب لولو. In the Mamluk period, the Hajib became much more influential. Sometimes, he was considered as the third person in the kingdom, following the Sultan and the deputy[12]. It occurred on an inscription on an enamelled glass lamp مشكاة dated from about 729 A.H. (1321 A.D.) at the British Museum, London, denoting that the lamp was made for the tomb of the late prince, Ala el-Din Ali son af al-Maqarr the late al-Sayfi Baktumur

(1) No. 14587.
(2) Lévi Provençal, op. cit., No. 129, Pl. XXVII.
(3) At the Hispanic Society of America.
(4) Répertoire VIII, P. 168, No. 3031.
(5) At Institus de volencia de Don Juan, Madrid.
(6) Lévi - Provençal, op. cit., No. 140, Pl. XXXIII, Fig. 8, Pl XXIX.
(7) At Musée institus de Volencia.
(8) Lévi, Provençal, op. cit., No. 140, Pl. XXX.
(9) al-Qalqashandi, Daw, . 247. القلقشندي: ضوء ص ٢٤٧.
(10) No. 11703.
(11) Wiet, op. cit., VI, No. 2357.
(12) Al-Qalqashandi, Subh, IV, PP. 19, 20, 23; Daw, P.P. 245 - 249.

المسلمين. Thus, it was imitated, retaining its Arabic text, but adopting its legend to the Christian formula. On the same coin, the Pope in Rome was called Imam al-Baᶜah al-Masihiyyah إمام الباعة المسيحية (the leader of the Christian Church).

Another title is Amir al Muᶜminin أمير المؤمنين, which was used in Islamic world as a general official title for the Caliphs since the caliphate of Umar son of Al-Khattab عمر بن الخطاب. This title occurred also many times on inscriptions both in Egypt and Iberia. There are several examples of its occurence on textiles from Egypt in the name of al-Aziz bi-Llah[1] العزيز بالله (Pl 775). As for Iberia, it has been adopted for the first time by Abd-al-Rahman al-Nasir عبد الرحمن الناصر. It appeared with his name on a stone plate at the Archoeological Museum in Madrid[2].

The title «Baqqar» بقار, meaning blacksmith[3], was found both on a tomb stone from Andalusia dated the first of Ramadan 545 A.H. (22 - 12 - 1150 A.D.) in the name of Abu Abd-Ellah Muhammad al-Baqqar أبو عبد الله محمد البقار[4], and on a papyrus from Tatun ططون at Fayyum district كورة الفيوم, dated Jumada II 341 A.H. in the name of Abd el-Rahman son of Huda al-Baqqar عبد الرحمن بن هدى البقار[5].

The title, Banna' بناء mason, appeard frequently on Egyptian tomb stones, e.g. a marble tomb stone dated about the 5th of Rabiᶜ I 205 A.H. (September 820 A.D.) in the name of Amina daughter of Nasr son of Rāshid al-Nukhaᶜi al-Banna' أمينة ابنت نصر بن راشد النخعي البناء[6], and sand tomb stone dated 10 Shawwal 350 A.H. (22 November 961 A.D.) in the name of Ali son of Hassan' son of Suwayd al-Banna' علي بن حسن بن سويد البناء[7]. It also occured on a memorial inscription on Bilal minaret south of Aswan in Egypt, denoting that it was built by Hatim al-Banna حاتم البنا and his son[8].

On the other hand, the same title was a part of signatures in inscriptions form Spain, on a lime tablet dated al-Muharram 333 A.H. (September 944 A.D.) in the name of son of Muhammad al Banna بن محمد.... البناء[9] (Pl. 1694), as well as in the name of Musa son of Ali al-Banna' موسى بن علي البناء[10].

The title Tājir تاجر, meaning

(1) e.g., A textile at the Museum of Islamic Art in Cairo (No. 3084)
(2) dated 346 A.H. (March 958 A.D.), No. 381.
(3) Al-Qamus al-Muhit. القاموس المحيط.
(4) Lévi-Provençal, op. cit., No. 46.
(5) جروهمان: أوراق البردي العربية ص ١٥٧ - ١٦٢؛ رقم ٥٨
(6) Wiet, Stèles Funeraires, I, Pl. XV; Museum of Islamic Art, Cairo (No 2721/41).
(7) Museum of Islamic Art, Cairo, No. 3150.
(8) Lévi - Provençal, op. cit., No. 95, Pl. XXII.
(9) Répertoire, XIV, P. 277, V, No. 1882, Bis.
(10) dated Muharram 360 A.H.

# A Comparative Study of Andalusian and Egyptian Titles on Artefacts(*)

This paper deals with Arabic titles which have been found on Arabic inscriptions both in Egypt and in Andalusia. It is strictly confined to the titles which occur on monuments. These titles might have been honorary titles such as Amir أمير, Amir Al-Muminin أمير المؤمنين, and Khalifa خليفة, or names of offices such as Ḥājib حاجب, proffessions such as Baqqar بقار, Banna بناء, Khashshab خشاب, Sarraj سراج, Sani^c صانع, ^cAmil عامل, and trades such as Tajir تاجر. However a title might have more than one meaning. I shall discuss each of these titles according to its use in Andalusia and Egypt.

First of all, the title Amir «أمير» denotes several meanings, the most famous of which is «ruler». It occurred as the title of Abd el-Rahman son of al-Hakam on an inscription dated Rabi^c II,220 A.H. (April, 835 A.D.), on a foundation stone which was at Saint Cathrine Monastery and is now at the Museum of Archeology in Merida and in Madrid (No. 368)[1] (Pl. 1691). It is well known that the Umayyad governors had been called «Amirs» أمراء since their entry in Iberia in 138 A.H., until 316 A.H., when Abd al-Rahman son of Muhammad adopted the title Amir al-Muminin. أمير المؤمنين.

The same title was used for the governors of Egypt when it was a province of the Caliphate in Medina, damascus and Baghdad, and consequently it has been found on numerous inscriptions, e.g. on an inscription on the foundation marble stone of the mosque of Ibn Tulun in Cairo for Ahamd son of Tulun, dated Ramadan 265 A.H. (Pls 105, 106).

The title Amir occured also on a coin in the name of Alfonso VII, king of Leon and Castile (1158 - 1214 A.D) in the form of Amir al-Qatulaqin أمير القتولقين, i.e. prince of the Catholics. This coin was minted as an imitation of a late dinar of the Murabids. The word al-Qatulaqin was struck instead of al-Muslimin[2]

(*) A Seminar on Relations between Egyptian and Andalusian Civilizations, 1992.

(1) Tychsen, De Inscr, ar, in Hispania repertis. P. 122, Pl. I; Lévi-Provençal, Inscr. d'Espagne, no. 39, Pl. XI.

(2) Hitti, History of the Arabs, P.542.

generally supposed to denote Alexander the Great[1], who is so represented on his coins[2], (Pl. 1054) was applied to Sultan Singer (سنجر) of Persia[3] and later to Sultan Kaykhusru ben Kayqubad (كايخسرو بن كيقباد) of Asia Minor in an inscription at Tash Madrasa in Aghedir, dated 1237 A.D. (635 A.H.)[4]. It is well known that both Asia Minor and Persia had been overrun by Alexander's forces.

Finally it is worth mentioning that the title Iskandar, its attribute or its synonym was transferred in its travel from East to West, in the opposite direction of Alexander's march form West to East.

### *Abbreviations*

Diplomi: Amari (M), I Diplomi Arabi del R. Archivio Fiorentino. Firenze, 1863.

Répertoire: Combe (E) Sauvaget (I) et wiet (G), Répertoire Chronologique d'Épigraphie Arabe.

Wells: Wells (H.G.), The outline of History. Revised edition 1951.

(1) Al-Qurtubi (Shams al-Din Muhamad ben Ahmad), Tafsir al-Quratubi- Al-Jami$^c$ li-Ahkam al-Quran, Cairo. 1990 A.D. VI. pp. 4214 - 4217
القرطبي (شمس الدين محمد بن أحمد): تفسير القرطبي - الجامع لاحكام القرآن - القاهرة سنة ١٩٩٠ م - ١٤١٠ هـ الجزء السادس ص ٤٢١٤ - ٤٢١٧.

(2) See: Wells, figure on page 364.

(3) 'Ala' al-Din al-Bulghari, Al-Ishara ila Sirat al-Mustafa wa Tarikh man Ba$^c$dahu min al-Khulafa. Manuscript at the British Museum, Num. Or. 3016, fol. 57b.
علاء الدين البلغاري: الإشارة إلى سيرة المصطفى ومن بعده من الخلفا

(4) Répertoire, X 3788.

the middle ages, the merchandise of India was carried by ship over the Indian Ocean and through the Red Sea, then overland through Egypt or down the Nile, where it was put on to ships, bound for European ports (Pls. 263, 392). Merchandise from Europe often followed the same route in reverse. Being, therefore, the most important link in the trade route, Egypt had to be approached by both eastern and western countries interested in the trade. The European approach was shown in different ways varying from the conclusion of commercial treaties to acts of aggression, culminating by the end of the middle ages in the attempts to discover maritime routes to India which would obviate the necessity of passing through Egypt. These attempts resulted in the discovery of the Cape route on the one hand, and the Americas on the other. But India's approach was of a more peaceful nature: i.e. in seaking peaceful alliances and freindship. An example of these alliances is revealed by a document quoted by Qalqashandi[1] (القلقشندي), which stated that a sanction of authority has been given in 1411 A.D. (814 A.H.) by the Egyptian Caliph al-Mustain (المستعين) to Zafar Khan (ظفر خان), who had revolted in 1396 A.D. (796 A.H.) against the sultan of Delhi and formed the Kingdom of Gujarat. Later, one of his successors, Mahmoud Shah (محمود شاه) (1458 -1511 A.D. / 863 - 917 A.H.) made other alliances with Egypt and Muzaffar Shah مظفر شاه the second (1511 - 1525 A.D/ 917 - 932 A.H.) asked sultan Qansuh al-Ghuri قانصوه الغوري of Egypt to help him against the Portugese[2].

It is noticeable that the title Iskandar (اسكندر) had been used in various forms[3], and during its transference from India to Egypt it was acquired by rulers of countries, previously conquered by Alexander the Great. Its attribute «Sakandari» (سكندري) (i.e. belonging to Alexander) was applied to Sultan Ala' al-Din Abu al-Fath Muhammad ben Takash (علاء الدين محمد بن تكش) on a coin from Samarkand (سمرقند) dated 1213 A.D. (610. A.H.)[4]. It is related that Alexander the Great had married Roxana, the daughter of the king of Samarkand (سمرقند), who bore him a son, who was also called Alexander[5]. Iskandar's synonym Dhu al-Qarnayn (ذو القرنين) (i.e. the two horned),

(1) Al-Qalqashandi (Shihab al-Din abu al-Abbas Ahmad ben Ali), Subh al-Aasha fi Sinnat al-Insha. Cairo.
القلقشندي (شهاب الدين أبو العباس أحمد بن علي): صبح الأعشى في صناعة الإنشا القاهرة.

(2) Pfister (R.), Les Toiles Imprimées de Fostat et L'Hindoustan. Paris 1938. p. 21.

(3) i.e. Iskandar al-Thani اسكندر الثاني, Iskandar al-Zaman اسكندر الزمان, Sakandari سكندرى, Dhu al-Qarnayn ذو القرنين.

(4) Inventaire des Mannaies des Khalifes Orientaux et de plusieurs autres Dynasties. Classes 1 - IX - XXV Collections Scientifiques de l'Institut des Langues Orientales des Ministères des Affaires Étrangères. Saint Petersbourg 1877. p. 169.

(5) Wells, pp. 365 - 367.

the earliest Buddhist sculptures had been interwoven with figures of Serapis and Isis and Horus, and had been worked into the net that gathered about Buddha. However, Isis was no longer Isis but Hariti.

Again, the commercial importance of Alexnadria continued for many centuries. The Roman Alexandrian merchants had numerous settlements in South India. Moreover, early Christian writers spoke about the Indians in Alexandria and their cults[1].

During the middle ages, when the title Iskandar appeared in the Islamic world, relations between India and Egypt became stronger, especially in the domain of culture and politics.

When the Caliph Muizz (المعز) in 969 A.D. (359 A.H.) transferred his government to the newly erected city of Cairo (Pl. 64), Egypt became the centre of the Fatimid Empire for two centuries. During that time the Fatimids were the political patrons of Ismaili sect of Islam as well as its spiritual leaders and, thanks to them, Ismailsm was provided with an organized administrative and military power to support its spiritual and military propaganda. The sovereignty of the Fatimids extended beyond Egypt and for a considerable time spread over North Africa, Syria, Arabia and Yemen. Their supremacy was acknowledged even in Baghdad itself, though only for some months[2]. In the Eastern Islamic countries, however, the Abbasid Caliphs of Beghdad were recognized, at least nominally, and consequently the ruling classes opposed the Fatimids. Althought the governments of the eastern Islamic lands were opposed to the Fatimids of Egypt, there was among them one significant exception: i.e. the government of Multan in India, which, in spite of its proximity to the Abbasid provinces and remoteness from the Fatimid political sphere, adhered to Ismailism sponsored by Egypt. Yet this adherence did not last long, for the Ghaznavid Sultan Mahmoud conquered Multan in 1001 A.D.[3] (392 A.H.) to punish the people for acknowledging the Fatimids. However, thanks to Fatimid preachers, spiritual propaganda met with considerable success among the people outside the sphere of their government, and thus the religious relations continued between the people of Multan and Egypt.

Moreover, Indian relations with Egypt flourished during the Mamluk period especially with the rulers of Delhi, who tried to ally themselves with Egypt, for religious and commercial reasons. Egypt has always been an important factor in the trade between India and Europe. In

(1) Wells, p. 385.

(2) Brockelman (C.), History of the Islamic Peoples, London 1949. P. 172.

(3) Ibid., p. 169.

possessed a developed system of picture-writing; and for writing they used «papyrus» from whose name is derived the word «paper». As a matter of fact ancient Egyptian history was mainly a history of wealth and splendour[1].

On the other hand, the history of India is as ancient as that of Egypt. The Dravidian People in the Ganges valley developed upon parallel lines to the Egyptian societies. Later, India became the cradle of Buddhism (Pl. 1271). Between 600 and 500 B.C. Siddhattha Gautama, the founder of Buddhism was born in the north of Bengal under the Himalayas, and later, Buddhism was gaining wealth and power[2], then it spread to several countries such as Ceylon, Burma, Siam, Cambodia, China, Korea and Japan[3].

Besides, the acquirement of the title «Iskandar» in India and Egypt could be a reminiscence of Alexander's history in both countries.

Alexander the Great entered Egypt towards the end of 332 B.C.; and there he founded Alexanderia. From the beginning, Egyptians did not oppose the great conqueror and in return, he treated their religious feelings with extreme respect. He travelled 400 miles to Siwa oasis to salute the image of Amon Ra which gave the Macedonian leader the royalty of Ra and the royalty of Horus and allowed him to hold all countries and all religions under his feet, and to strike all the peoples. Thus the priests of Egypt conquered their conqueror[4].

India on the contrary was not so easy for Alexander who came down to it by the Khayber pass. On the upper Indus, he fought a great battle against the courageous king, Porus, in which the Macedonian infantry encountered an array of elephants and defated them. Then Alexander built a fleet and descended to the mouth of the Indus and took the main army along the desolate coast back to the Persian Gulf, while the fleet followed him by sea, and rejoined him at the entrance of the Gulf».

However, after the conquests of Alexander, there had been strong relations between India and Egypt and there had been open communications between them by sea and land.

Early Buddhist art became to some extent Greek[5]in character (Pl. 1271) and the new Alexandrian cult of Serapis and Isis became very influential in its development. In the kingdom of Gandahara, which flourished in the third century B.C.,

(1) Wells, pp. 170 - 174.
(2) Wells, pp. 174 - 175.
(3) Humphreys (Ch.), Buddhism. Great Britain, 1951. pp. 60 - 71.
(4) Wells, pp. 357 - 358.
(5) Wells, p. 361.

# THE TITLE «ISKANDAR» اسكندر BETWEEN INDIA AND EGYPT[*]

This paper deals with the adoption of the title «Iskandar» اسكندر (Alexander) by an Indian ruler, then later by Egyptian sultans in Islamic inscriptions, as an aspect of cultural relations between India and Egypt. It was used as an honorary title indicating the great power and wide authority of the supreme ruler. First of all, it occurred in the form of Iskandar al-Thani (اسكندر الثاني) Alexander the Second» as the title of Sultan abul-Muzaffar Muhammad ibn Sam (ابو المظفر محمد بن سام) in an Inscription on Qutb Manar in Delhi (Pls 608, 609) dated 1205 A.d. (602[1] A.H.); then it was applied in the form of Iskandar az-Zaman (اسكندر الزمان) «Alexander of the Time» to the mamluk Sultans of Egypt: such as az-Zahir Baybars (الظاهر بيبرس) in an inscription at Kara Mosque dated 1266 A.D. (664 A.H.[2]), an-Nasir Muhammad (الناصر محمد) in a statement by al-Umary (العمري)[3], al-Ashraf Barsbay (الاشرف بارسباي) in a document dated 1422 A.D. (826 A.H.)[4] and in an inscription at his tomb in Cairo (Pl. 219) dated 1431 A.D. (835 A.H.)[5] and finally to al-Ashraf Qayetbay (الاشرف قايتباى) in documents dated 1487 A.D. (894 A.H.) and 1495 A.D. (901 A.H.)[6].

The adoption of the same titel Iskandar in India and then in Egypt did not happen accidentally; but it depended on historical and cultural bases. Both countries have much in common. Their histories go back to very ancient times and both had ancient civilizations which have been very influential all over the world.

Signs of ancient Egyptian civilization go back to about 5000 B.S. or even earlier. At that time Egyptians used brick and wood buildings and they were working stone. Then they

(*) Journal of the Faculty of Archaeology, Vol. VI, 1995; (Cairo University Press 1995)

(1) Répertoire, X 3618.

(2) Répertoire, XII 4554.

(3) Al-Umari (Shihab al-Din Ahmad ben Fadl Allah), Al-Tarif bil-Mustalah al-Sharif. Egypt 1312. P.84.
العمري (شهاب الدين احمد بن فضل الله): التعريف بالمصطلح الشريف. مصر ١٣١٢هـ ص ٨٤

(4) Diplomi, p.. 165 - 166.

(5) Berchem (M. Van), Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum. Égypte. Paris 1903. I. 251.

(6) Diplomi, pp. 181 - 182, 211 - 212.

Allah-Muhammad Rasul Allah». The Translation There is no god but Allah-Muhammad is the Messenger of Allah.

Around the inside of the rim are gilded patterns while a gilded line decorates its exterior. The rest of the object is void of any other patterns (No. 3458. Height: 15 Diameter: 10» (Pls. 934, 935).

5. Two-handled and three-legged ware in white colour, with a cover, the apex of which is lion-shaped. A part of one of the handles is missing. An Arabic inscription in green around the body is read as follows:

   افضل ذكر لا إله إلا الله

   «Afdal Dhikr-La Ilaha Illa Allah» - The Translation (The best saying is: «There is no God but Allah) On the cover are pierced ornaments (No. 345¿), height 12cm. Diameter: 10 cm.) (Pl. 940).

6. A round box with a cover containig concentric rings The central ring bears an Arabic relief inscription in blue on a reddish background which is read: والحمد لله

   «Wal-Hamdu Lillah», The translation (Praise be to God).

   The outer circular band together with the exterior of the vessel is decorated with floral motifs in green on a blue background. (No. 3457. height: 4.5 cm. Diameter: 11 cm.) (Pl. 939).

7. A vase bearing two compartments containing relief Arabic inscriptions in blue on reddish background, read as follows: والحمد لله «Wal-Hamdu Lillah» The translation (Praise be to Gdo).

   Between the compartments, on the rest of the exterior of the vase are floral motifs in yellowish green on a blue background. Around the upper portion of the neck is an ornament of arches alternating with zones in blue on a yellowish green background. (No. 3455 Diameter: 5 cm. Height: 14 cm) (Pl. 942).

8. A blue-and-white three-legged vase, the exterior of which is wholly decorated with floral scrolls around two compartments containing Arabic inscription in Naskhi style which is read as follows:

   إذا رايت آثماً كن ساتراً وحليما

«Idha rayta athiman-kun satiran wa haliman» The translation (If you see a sinner-be a cover and patient) i.e. (be patient and shelter him).

On the bottom of the vase is a CHENG TE character mark (1506-1521) from the Ming dynasty[1]. (No. 3454. Diameter: 5 cm. Height: 15.5 cm) (Pl. 941).

(1) Madame Guo Tai-Chi, Roger Fry, Laurence Binyon, Osvald Siren, Bernard Rackham, A.F. Kendrick and W.W. Winkworth, Chinese Art. B.T. Batsford LTD., 1949, p. 76.

However, such objects might have been made in China for export to the Islamic world and they are remarkable examples of Chinese craftsmanship[1], as well as an evidence of Chinese care for export[2] and also a proof of exchanging influences along the trade roads.

Same purposes could be suggested concerning the manufacture of porcelains of similar sort, several examples of which are owned by the Museum of Islamic Art in Cairo. These examples are:

1. A cup decorated with gilded geometrical patterns on blue background, with three white zones containing the last three chapters of the Holy Quran, written in Arabic Naskhi script. Round the exterior of the rim is written the first chapter of the Holy Quran in the same script. In the center of the cup there is a traditional Chinese rosette and around the enterior of the rim is a band of floral pattern in blue and red colours. (No. 12734) (Pl. 936).

2. Three small cups with some pieces missing. Each of them contains, on the exterior, three zones with Arabic inscriptions read:

   الموت حق الصراط حق البعث حق

   «Al-Mawt Haqq Al-Sirat Haqq Al-Baath Haqq».

   The Translation (Death is right-Path is right-Resurrection is right).

   Between the zones there are minute floral motifs in blue colour. (No. 6929-23. Diameter: 7 cm.) (Pls. 937, 938).

3. A there-legged ware with three compartments in white glaze round its exterior. The compartments contain Arabic Inscritpion in relief which is read:

   لا إله إلا الله محمد رسول الله

   «La Ilaha Illa Allah-Muhammad Rasul Allah». The Translation (there is no God but Allah-Muhammad is the Messenger of Allah).

   The compartments are surrounded by floral patterns in yellow and green and on blue background. On the bottom is a Chinese mark in white on red background, in the shape of square seal. (No. 3456. height: 7 cm. Diameter: 15.5) (Pls. 932, 933).

4. A three-legged ware with gilded relief Arabic inscription inside three compartments supposed to be read as follows: لا إله إلا الله محمد رسول الله «La Ilaha Ila

(1) Ibn Batuta, Rihla. Egypt 1967, Vol. II, p. 160.

(2) Ibn Batuta, Op. Cit. Vol. II, p. 161; Ibn Al-Wardi, Kitab Jaridat Al-Ajaib wa Faridat Al-Gharaib (The Book of the List of Miracles and the Precious Gem of Strange Things). Print of Mustafa Al-Babi Al-Halabi, Egypt, 1939, pp. 52, 53; Abu al-Fida, Tarikh Abu Al-Fida (History of Abu Al-Fida), Vol. I, p. 102; Zaki Muhammad Hssan, Al-Sin wa Funun Al-Islam (China and the Arts of Islam), Cairo, 1941, pp. 20-32.

(3) Zaki Muhammad Hassan, Op. Cit, pp. 7-32.

been Turkestanian or Mongolian; yet Egyptian weavers are not excluded[1].

Another example in metal of that type of Chinese manufactured goods is a bronze round cosmetic box at the Museum of Islamic Art in Cairo with relief Chinese floral decoration and Thuluth Arabic inscriptions. (No. 3863. Diam. 14.5 cm. Height 6 cm) (Pl. 965). In the center of the cover on the exterior is a rosette surrounded by an inscription, while a band of an undulating stem, intersected by lotus scrolls and other flowers, borders it. Around the sides of the cover and the box there are two lines of inscriptions.

The inscriptions are read as follows:

على الغطاء: قال رحمة الله عليه: أوصى لقمان لابنه قال: يا بنى القاعدة

حول جوانب الغطاء: أما عافية الأخرة ثلاث: غفران الذنوب وقبول الطاعة ودخول الجنة. فشكر العافية العقبى ثلاث عمارة بيت الله والنصيحة لخلق الله

حول جوانب الصندوق: والتلاوة لكتاب الله. اللهم إنى أسالك الجنة وما قرب إليها من قول وعمل وأعوذ بك من النار وما قرب إليها من قول وعمل يعنى لعباد الله.

On the cover: Qala rahmat Ullahi alayhi: Awsa Luqmanu l'ibnihi, qala «Ya Bunayya al-qaidah».

Around the sides of the cover: «Amma afiyat ul-Akhirah thalathun: ghufran udhdhunbi wa Qabul ut-taati wa dukhul ul-jannah. Fa shukru afiyat il-Uqba thalathun: Imaratu bayt' Illahi wannasihatu likhalq' Illahi

Around the sides of the box: wat-tilawatu likitab 'Illah.

Allahumma inni asaluka al-Jannta wama qarraba ilayha min qawlin wa amalin wa audhu bika min' annari wama qarraba ilayha min qawlin wa ammalin; yani liibad'Illah».

**The translation**

On the cover: «He, may God have mercy upon him, said, «Lokman advised his son. He said, «O, my son. The rule».

Around the sides of the cover: «Regarding the goodness of the other life, it is three things: remission of sins, acceptance of submission and entering paradise, and thanking the goodness of the result is three things: prayer in the mosques, advice to people and reading the Holy Quran. O, God! I ask thee Paradise and that what brings me nearer to it of both speach and deed, and I seek protection by thee from Hell and that what brings me nearer to it of both speach and deed. He means: for the worshippers of God».

It is suggested that such objects were made by Muslim Chinese artists for Muslim inhabitants in China as there were millions of them in the Yuan empire. According to Ibn Batuta, there was an Islamic quarter in every Chinese city he visited[2].

(1) Dimand (M.S.), A Handbook of Muhammadan Art., Second Edition, Hartsdale House, New York, 1947, p. 261.

# Chinese Artefacts at Cairo Museum Bearing Islamic Elements(*)

At the Museum of Islamic Art in Cairo, there are some Chinese Masterpieces bearing mixed elements of Chinese and Islamic origins such as the Chinese Longevity (shou) character, Chinese seals, Arabic signatures as well as Arabic inscriptions containing benedictions, maxims and chapters of the Holy Quran, together with ornamental motifs of Chinese and Islamic origins. They were mainly of Textiles, Metal work and porcelain.

An example of textile is a Chinese silk damask in greenish blue containing zones geometrically arranged, and surrounded by vine scrolls. In the centre of each zone is a rosette surrounded by an Arabic benediction in Mamluk Thuluth style in honour of «Al-Nasir Muhammad Ibn Qalaun». The inscription is read: «عز لمولانا السلطان الملك الناصرناصر الدنيا والدين محمد (بن) قلاون» «Izzun Limawlana Al-Sultan Al-Malik Al-Nasir Nasir Al-Dunay Wal-Din Muhammad (Ibn missing) Qalawon». The Translation «Glory to our master the Sultan, the King, Al-Nasir Nasir Al-Dunay Wal-Din (supporter of the secular and religious matters) Muhammad (the son of) Qalaun».

The Chinese influence in the design is evident. The fragment was found in a burying-ground at Al-Azam, south of Asyut in Upper Egypt. (No. 2226. Length 51 cm. Width 35 cm). (Pl. 806). A similar fragment is exhibited at Victoria and Albert Museum[1]. It is suggested by A. F. Kendrick that such Chinese silks belonging to Yuan dynasty (1280-1368 A.D.) were probably woven as presents for king Al-Nasir Muhammad Ibn Qalawon although it is doubtful whether the weavers were Chinese[2]. They might have

(*) Islamic Archaeological Studies, Ministry of Culture, Egyptian Antiquities Organization, Vol. 4, 1991, PP. 103-116.

(1) No 769. 1898. Mackie (Louise W.), Toward an Understanding of Mamluk Silks: National and International Consideration. Muqarnas. An Annual on Islamic Art and Architecture. Volume2. The Art of the Mamluks. Yale Universes Press. New Haven and London, 1984, pl. 21, p. 140.

(2) Kendrick (A.F.), Textiles-Chinese Art. Sydney, 1949, p. 41.

At the Museum of Islamic Art in Cairo is a hexagonal tile (No. 15664) containing a representation of two dragons rendered rather symmetrically around a large leaf and a flying bird. There are also sprays, leaves and flowers surrounding the dragons. It is evident that the Chinese motifs were incorporated in the indigenous style (Pl. 926).

In addition to floral and animal motifs Mamluk artists decorated their product with geometrical patterns, some of which presumably imitate natural elements such as mountains, clouds, wave and foam.

Besides, Square Kufic writing, widely used in the Mamluk period and sometimes decorating masterpieces of minor arts, is suggested to have been influenced by Chinese seals. At the Museum of Islamic art is a tile bearing the signature «Work - Amal - of Ghaybi ben al-Tawrizi» in Square Kufic (No. 2077) (Pl. 924).

dery patterns consisting of vine scrolls and leaves. (No. 4701. 29x 13 cm).

Another aspect of the Chinese influences on Mamluk minor arts was reflected in the imitation of some forms of Chinese utensils, especially in metal work.

The form of pierced globular bronze objects serving as either hand warmers or incense burners, and going back mostly to the thirteenth century onwards, had been known in China as early as the T'ang period. The Chinese proto-types are either of silver or bronze, slightly smaller and were used as incense burners. O. Munsterberg published two of these Chinese incense burners: one in bronze and the other in silver and both are decorated with floral ornaments(1). (Pls. 990, 991).

The pierced globular hand warmres were also produced in the West. The earliest European date from the thirteenth or the fourteenth century. At the Museum of Islamic Art in Cairo there is a Mamluk hand warmer of the same kind(2) (Pl. 993).

Perhaps, the obvious aspect with regard to the Chinese influences on Mamluk minor arts is revealed in using Far Eastern decorative elements: floral, animal and geometrical. At first these motifs were exactly imitated, but in due time, they were assimilated according to the indigenous traditions, and blended with native elements.

Naturalistic plants of Chinese origin were borrowed to decorate the Mamluk articles. These plants were willows, water weeds, Banana, plantain, fruit bearing branches, floral scrolls and leaves.

The Chinese lotus, in particular, was widely-used to decorate Mamluk products. Its introduction in Islamic ornament caused a sort of refreshment to the Arbesques. Examples of the lotus scroll as a decorative motif in Mamluk minor arts are countless. It is found in metal work, woodwork, ivorywork, ceramic, glass, textiles, book-binding and manuscript illumination.

At the Museum of Islamic Art in Cairo, there are two printed cotton fabrics. The upper portions contain a large rosette and below it are two floral scrolls arranged symmetrically. The whole decroration is surrounded by a band containing vine scrolls with stylized leaves. (No. 8696) (Pl. 789).

Regarding animal motifs of Chinese origin, used by Mamluk artists in the decoration of their products, the imaginary creatures may be the most interesting, such as the dragon and the phoenix. Although these fantastic animals had their symbolic meaning in the Far East, they were rendered by Mamluk artists as decorative motifs only, void of any other content.

(1) Munsterberg, Chinesische Kunstgeschichte, Esslingen A.N., Paul Neff Verlag (Max Schriber) 1912, Band II, S. 186.

(2) For example, an incense burner was found at Qus in Upper Egypt.

a kind of silks called «Kamkha», produced in Egypt and exported, to Europe. Their decorations, constituting undulating vines, lotus scrolls and braided elements, reveal the Chinese influence[1].

At the Museum of Islamic Art in Cairo are several silks of Chinese manufacture and of Mamluk imitations. The design of the Mamluk imitations was based on Yuan silks, examples of which were excavated in Egypt.

Examples of Chinese silks at the museum of Islamic Art in Caito are:

1. A fragment in yellow and blue colours. Its decoration consists of five circles, each of which is surrounded by stylized leaves and containing Chinese longevity (shou) character[2]. The units are attached to each other by means of vine scrolls encircling either flames or conventionalized cloud-bands. (No. 2225. Lenght: 45 cm. Widht: 33) (Pl. 805).
2. A similar blue weave bearing undulating vine scrolls with large units each of which consists of stylized leaves surrounding concentric rings with the Chinese longevity (shou) character. (No. 2227). Length: 31 cm. Width: 39).

Examples of Mamluk silks at the Muesum of Islamic Art in Cairo are:

1. A silk breast vest (waist coat) lined with linen weave, with four buttons. Its decoration consists of compartments of various shapes, containing geometrical patterns and symmetrically arranged. Some zones contain Arabic inscriptions in Naskhi style, which may be deciphered as «Al-Sultan». This fragment was excavated at Drunka in Upper Egypt. (No. 2228. Length: 41 cm. Widht: 28 cm) (Pl. 786).
2. A Shirt of yellow silk brocade, decorated with zones containing the Arabic title 'Al-Sultan', as well as crescents bearing the Arabic title 'Al-Kamel', together with the representation of fish. (No. 3740. Length: 75 cm. Width: 57 cm) (Pl. 785).
3. A greenish blue fabric decorated with ogival pattern composed of squares connected together by means of circles between the angles. While the rings contain crescents, the squares contain either lotus scrolls or the Arabic title 'Al-Sultan' (No. 12661-2) (Pl. 787).
4. A weave decorated with horizontal black zigzag bands containing braided ornament and Arabic writing in Thuluth style, read: 'Al-Sultan Al-Malik, Al-Salih, Al-'Alim' (The learned, the virtuous, King and Sultan). (No. 8228) (Pl. 788).
5. A yellow silk with silver embroi-

(1) Kühnel, Op. Cit., p. 119.
(2) Kendrick (A.F.), Op. Cit., p. 41.

tion is decorated with overlapping circles. (No. 4071- Height: 22.5 cm. Diameter of rim: 11 cm). (Pl. 911).

The signature of one of these potters. «The work of Al-Baqili» appears on the bottom of a bowl in the museum. The center of the base is decorated with a rather naturalistic branch rendered according to the Chinese tradition. The branch is surrounded by two concentric rings, the outer of which is encircled by several sprays, apparently, covering the whole body which is missing. Just above the bottom, on the exterior are small zones of lancet leaves. The whole body seems to have been decorated with floral patterns. (Pls. 904, 905).

At any rate, the decoration of the Ming dynasty wares exerted a great influence on the themes rendered on the under glaze-painted Mamluk wares especially the fifteenth-century tiles, on which the Chinese motifs were often adapted to the native patterns. Some tiles bearing the names of Sultan Qayetbay (1468-1496 A.D.) and Sultan Janblat (1500 A.D.) and ascribed to Ghaybi show these characteristics (Nos. 3001, 3265) (Pl. 914).

The Museum of Islamic Art in Cairo owns a panel consisting of several hexagonal tiles with blue-and-white underglaze painting (No. 15664 (Pl. 926). A tile in the panel is depicting two branches rendered somewhat symmetrically, and bearing large and small rounded fruits or blossoms. The drawing combined between naturalistic and stylized representation, typical of blue-and-white style of tile decoration in the fifteenth century (Pl. 927).

Chinese silk manufacture was also imitated in the Mamluk empire. It is well known that Chinese silks spread in the Near East since earliest periods. However they increased in the thirteenth century when their technical process developed. Ibn Iyas (died 1524 A.D.) wrote that China exported textiles in several colours to all countries[1]. Chinese brocade, particularly, fascinated Near Eastern artists who, therefore, did their best to apply the Chinese manufacture. A parallel movement appeared in Western factories, especially, at Lucca, Venice and Granada[2] (Pls. 802, 803).

Brocade manufacture, had been, most probably, known in the thirteenth and fourteenth centuries in Turkestan, where it was praised as «Tattar textile». Examples of this textile are kept now-a-days in Western collections in the form of chasubles and copes[3].

Moreover, Imitation of Chinese silk was evident in the manfacture of

(1) Ibn Iyas, Nashq Al-Azhar Fi Ajaib Al-Aqtar; Zaki Muhammad Hassan, Al-Sin Wa funun Al-Islam, p. 23.
(2) Atil (Esin), Op. Cit., p. 223.
(3) Kühnel (Ernst), Die Kunst des Islam, aus dem Deutschen ins Arabische übersetzt von Dr. Ahmed Moussa. Dar Sader, Beyrouth; Lebanon, 1966, p. 100.

blue-and-white porcelain, two types could be distinguished. The first type, and probably the earlier one, continued in using rather local patterns.

The museum of Islamic Art in Cairo owns a shard of that type bearing the signature of a potter called «Al-Ustadh Al Misri», who was, apparently, active during the fourteenth century. It is a piece of the bottom of a bowl, the centre of which is decorated with concentric circles with floral motifs in blue on a white background. One can conceive that the decoration on the body of the bowl was divided into vertical zones containing geometrical and floral ornament. (No, 5304-16) (Pls. 906-907).

The second type of Mamluk imitations of blue-and-white porcelain is particularly represented by a well-known potter called Ghaybi Ibn Al-Tawrizi (Pls. 889, 890)» This potter adopted Chinese motifs in decorating his ceramics which were mainly of blue-and-white undrglaze painting, although he used sometimes additional colours such as black, pale green, dark yellow (Pls. 891 - 895) and red. His style continued right into the fifteenth century[1].

The museum owns large quantities of shards and wasters bearing several names of potters of his school.

Of these is Abu-Al'izz who integrated Chinese motifs with native elements (Pls. 896 - 899). An example of his work, owned by the museum, is a vase glazed in blue-and-white. On both sides of its neck, are two attached handles, each of which is decorated with two scrolls. The two spaces between the scrolls bear arabesques. The decoration on the body of the vase is divided into eleven vertical zones, in which there are floral scrolls rendered according to the native traditions. Between the body and the neck is a white band decorated with a blue zigzag. The lower portion of the body is divided by pairs of lines into zones in each of which is a blue glazed ring. Around the interior of the rim is the signature of the potter. Some decorative motifs on this vase resemble the Chinese wave-and-foam patterns (No. 4577. height: 29.5 cm. Diameter: 14 cm). (Pls. 900 - 901).

Another example of the same style, in the museum is a two-handled vase in blue-and-white underglaze painting, with a broken rim. The decoration of the exterior is divided into horizontal zones. The zone, surrounding the neck is decorated with minute geometric motifs resembling fish scales. The largest zone around the upper portion of the body of the vase is decorated with floral branches executed according to the local tradition, while the zone surrounding the lower por-

(1) Abel (A.), Gaibi et les grands faienciers d'epoque Mamelouke. Le Caire, 1930.

It is rightly suggested that Chinese celadons of the Yuan dynasty served as models in galzes which rang from bright green to grey green[1].

At the Museum of Islamic Art in Cairo, there are several examples of celadon wares of Chinese and Mamluk origins.

Examples of celadon wares of Chinese origin are:

1. A fourteenth-century crackled vase with a broken neck, decorated with relief vine scrolls and leaves. It has a round fluted base. (No. 26275. Height: 45 cm. Diameter 15 cm) (Pl. 916).
2. A vase with wide rim, fluted body and narrow base, in green and without any decoration (No. 23971. Height: 12.7 cm. Diameter, 13 cm). (Pl. 915).

An example of Mamluk imitated celadon at the same museum is a vase in green glaze with wide rim, fluted body and narrow base. (No. 6115-4) (Pl. 919).

Regarding Chinese porcelains, Mamluk artists endeavoured to simulate only its translucency, since it was impossible to manufacture the material itself because of the lack of the kaolin clay in the Mamluk empire. The translucency was achieved by certain methods.

One of these methods occured in connection with the blue-and-white porcelain which played an important role in the Ming period and was exported in abundance along the trade routes.

It is said that China had partly owed the Islamic world this widely-spread technique. Cobalt pigments had been imported into the Yuan empire from Persia in the Timurid period and the Chinese made use of them in the manufacture of the blue-and-white porcelain.

However, the decoration of Ming dynasty wares exerted a great influecne on the themes depicting the underglaze painted Mamluk ceramics.

Many Egyptian imitations of the blue-and-white percelain have been excavated in Egypt and Syria, yet they are mostly wasters and shards. Some of them bear the names of the artists[2].

At the Museum of Islamic art in Cairo, there are examples of Chinese blue-and-white porcelain as well as examples of Iranian and Mamluk imitations. An example of the Chinese blue-and-white porcelain is a flask with recently fixed brass neck. Both sides of the body are decorated with concentric rings, containing floral ornaments. Between the two concentric rings, are conventionalized bands of clouds and other patterns. (No. 4113. Height 33 cm. Diameter: 24 cm) (Pl. 888).

As regards Mamluk imitations of

(1) Grube (Ernst I.), The World of Islam, p. 104.
(2) Rice (David Talbot), Islamic Art, Thames and Hudson, 1984, p. 132.

fact which was confirmed by Ibn Batuta[1].

The Chinese, on their part, took much interest in trading with the outside world especially in the Yuan Period (1280-1368 A.D.). The Venetian Marco Polo referred to the good relations between China and the Near East[2]. The Chinese emperor exchanged sumptuous gifts and messengers with other rulers. Ibn Batuta described some of the gifts exchanged between the Chinese emperor and the Sultan (Ruler) of Delhi, and even Ibn Batuta, himself, was sent as a messenger by the Sultan of Delhi to the emperor of China[3]. Chinese ships travelled as Far as India and the Red Sea[4]. Moreover, the Chinese authority extended right across Asia into Europe and merchants were able to travel safely both in China and along the trade Roads (Pls. 1-3). Marco Polo and many others mentioned the skill, the industry and the greatness of the Chinese people[5].

Chinese manufactured goods poured into the Mamluk empire and were greatly admired both in the Near East and Europe.

Owing to favourable circumstances, Mamluk art at that time, revealed revolutionary progress. Prosperity enabled the rulers and their courtiers as well as other wealthy inhabitants to live in luxurious surroundings and Mamluk artists became in great demand to embellish these surroundings with spectacular objects for both secular and religious use. Artists on their part, did their best to excel and achieve the most possible perfection in minor arts, such as textiles, ceramics, metal- work, glass, wood and manuscript illumination, in addition to architecture and architectural decoration[6].

Mamluk artists inherited the Islamic artistic traditions from the Fatimids, the Seljuqs and the Ayyubids and assimilated some Chinese artistic characteristics with the indigenous traditions, particularly in performing objects of minor arts. The Chinese influences were reflected in various aspects.

One of these aspects is revealed in the attempts to imitate Chinese material and manufacture. These attempts were specially evident in imitating the Chinese celadon and porcelain, which were very popular in the Mamluk empire.

Celadon shards, both Chinese and Mamluk, were found in abundance in excavations all over Egypt.

(1) Ibn Batuta, Rihla, Vol. I, p. 13.

(2) Kendrick (A.F.), Textiles. Chinese Art. B.T. Batsford LTD. London. New York. Toronto. Sydney, 1949, p. 41.

(3) Ibn Batuta, Vol. II, p. 93.

(4) Ibid., Vol. II, p. 113; Kendrick (A.F.), Op. Cit., p. 41.

(5) Kendrick (A.F.), Op. Cit., p. 41.

(6) Atil (Esin), Op. Cit., p. 15.

# Mamluk Artefacts at Cairo Museum Revealing Chinese Influences(*)

At Cairo Museum of Islamic Art, there are several Mamluk objects bearing Chinese influences which were mainly due to flourished trade relations between China and Egypt in the Middle Ages.

The Near East had been always inspired by Chinese themes and artistic motifs, yet its products in the Mamluk period (1251-1517 A.D.) reveal more Chinese influences, particularly in the domain of minor arts.

Thanks to the efforts of early Mamluk rulers, the Mamluk dynasty had been firmly established, and the Mamluk empire enjoyed a great deal of security, peace and prosperity. Much attention was paid to trade relations with the Far East.

In 1323 Sultan Al-Nasir Muhammad Ibn Qalaun concluded a peace treaty with the Ilkhanids, and thus secured the trade carried along the land roads between the East and the Mamluk empire, passing through Iran and other Ilkhanid territories. Through diplomatic relations, peace alliances, and exchange of friendly embassies and gifts with several other Eastern and Western countries, such as Yemen, Abyssinia, Delhi, Aragon, France, Byzantium and City-States of Italy, the Mamluks Secured other land and sea routes, and were able to monopolize the trade passing through their empire[1], along these roads.

Moreover, Egyptian merchants used to travel to other countries for exchanging goods. Ibn Batuta met some of them during his journy in Asia[2]. He was even accommodated in China, at the Dar (house) of the sons of Othman Abn Affan Al-misri (the Egyptian), one of the richest merchants settling in China[3]. Besides, foreign merchants were well-treated by Mamluk authorities, a

(*) Senri Ethnological Studies, No. 32, National Museum of Ethnology, Osaka, Japan, 1992, PP. 147-171.

(1) Atil (Esin), Renaissance of Islam. Art of the Mamluks. Smithsonian Institution Press, Washington, D.C., 1981, p. 14.

(2) Ibn Batuta, Rihla (Journey). Al-Maktaba Al-Tijariyya Al-Kubra, Egypt, 1967, Vol. II, p. 180.

(3) Ibid., Vol. II, p. 167.

minbar of Qayrawan and the Takrit panels as well as the strong relation between the former and Umayyad art are actually in keeping with the only existing text in suggesting North African carving for the minbar rather than Mesopotamian origin.

### Its Importance

The controversy concerning its place of origin, however, does not reduce its importance. Historically, it is the oldest known minbar in Islam. It is in a good state of preservation. Its dated ornament (242-249 A.H. - 856-863 C.E.)[1] is crucial in the study of Islamic ornament and the development of Islamic art. It has already been stated that its ornament probably marks the late stages in the transition from the early Islamic style when the combination of Hellenistic and Sasanian motifs is more or less detected, to the pure Arabesque style. An essential feature of the Arabesque is seen here perhaps for the first time, namely, the half palmette, simplified by omitting the traditional lobes, but preserving the base volute [2] and thus producing the two lobed leaf, which became an integral part of the true Arabesque and which formed the growing compositions in the stucco decorations of the dated Ardistan Mihrabs[3] (Pl. 574). Aesthetically, this minbar is a masterpiece of Islamic art. In the variety of the motifs and their harmonious blend, the fecundity of the compositions, the richness of the details, the beauty of the general disposition, the skilful technique and change of planes, its panels are certainly magnificent works among Islamic wood-carvings.

(1) *cf.* Cresswell, *op. cit., I,* Pl. 27.

(2) *cf. Ars Islamica, IV,* figs. 37(u), (v).

(3) Cresswell, *op. cit., I,* Pl. 80(a).

tion of the Qayrawan panels[1] (Pls. 647 - 650). Yet the compositions in the latter show futher development in the employment of greater variety of elements and in the use of different planes of relief.

**The Place of Oirgin of the Minbar**

Writers generally maintain that the panels were carved in Baghdad. Their main evidence is the similarity that exists between the ornament of the minbar and that of the so-called Takrit panels, discovered in Mesopotamia and thought to belong to contemporary times. Both have something in common in the use of scrolls in the frames, a similar leaf, and especially the pine-cone motif.

This opinion, however, can be opposed. First of all, the only existing text concerning the origin of the minbar is against it. This is a statement attributed to al-Tugibi, a native of Qayrawan (died 422 A.H. - 1031 C.E.); by Ibn Nagi (died 837 A.H. - 1433 C.E.) in his *Ma'alim al-Iman*. It runs as follows: «... and they imported for him (i.e. for the Aghlabid Emir Abu Ibrahim Ahmad, 242-249 A.H.) from Baghdad teak wood to be made into lutes (A'wad). He made it into the minbar for the Great Mosque...»

As this text says that the teak wood had been intended to be made into lutes before being exported from Baghdad, it is then quite clear that the actual making into a minbar as well as the carving of the panels must have taken place after the importation into Qayrawan.

From the artistic point of view, the significance of the similarity to Takrit panels has been exaggerated. The similar motifs that exist in both groups of panels had been frequently used in Umayyad art. The pine-cone motif, for instance, is an essential ornament in Umayyad decoration, as we see it used in the decoration of the Umayyad buildings such as the Dome of the Rock[2] (Pls. 47-54), Mushatra[3] (Pl. 479), and Qasr al-Tuba[4]. Moreover, there are evident differences between the Qayrawan and Takrit panels (Pl. 1194) in technique, motifs, composition and general disposition. In the Takrit panels, the decoration is based on an all-over pattern of one single unit, while in Qayrawan panels there is a great variety both in the motifs and the compositions. Besides, the carving of the Takrit panels is much more sketchy and the treatment is less naturalistic. Again, the dotted frames, which are characteristic of Mesopotamian decoration, are over-emphasized in the Takrit panels but are rare in the minbar of Qayrawan.

Thus we may conclude that all these stylistic differences between the

(1) Cresswell, *op. cit.*, II, Pl. 25(i).

(2) Ibid., II, Pl. 90(c).

(3) *cf. Ars Islamica, IV*, figs. 2, 3.

(4) Cresswell, *op. cit., II*, p. 314.

# A Description of the Minbar in the Great Mosque of Qayrawan[*]

Among the many items of archaeological and artistic value in the Great Mosque of Qayrawan (Pls. 645, 647, 651) its wooden minbar, (Pls. 649 - 650) erected by the Aghlabid Emir Abu Ibrahim Ahmad (242-249 A.H - 856-863 C.E.), stands in a prominent position, as it represents the oldest existing minbar in Islam. It measures 3.93 metres in length and 3.31 metres in height. Its sides consist of vertical rows divided into panels which diminish from back to front by about half a panel, and which are adjusted to the balustrades by means of small triangular panels. The balustrades are composed of single panels arranged between two long straight bands.

The minbar shows variety of ornament. The framework has scrolls containing trefoil vine leaves standing upwards and branches of grapes hanging downwards. Most of the rectangular panels consist of geometrical grilles of all-over pattern which recalls that at Khirbet el-Majfar[1] of the Umayyad period (Pl. 476), while the rest are decorated with floral grilles, which have in general symmetrical ornament about one axis. The floral motifs are not very unnaturalistic as single units, yet they appear far from nature and very decorative in the general disposition.

The motifs of the floral grilles are actually so close to Umayyad ornament that they may be considered as descendants from the latter, or at least derived from the same origins. For example, the motifs of a pine-cone between two half palmettes on the tie beams of the Dome of the Rock[2] (Pls. 47 - 54), the tree with two volutes in Mushatta[3] (Pl. 479) the Mihrab on the Aqsa panels[4] (Pl. 56), c. 780 C.E., as well as many other motifs, are used in the decora-

(*) The Islamic Review, England, Vol. XXXVIII, No. 10, October 1950.

(1) Cresswell, *Early Muslim Architecture, II* Plates 89, 90 (Oxford).

(2) *cf. Palestine Quarterly*, 1947, XIII, 1-2.

(3) *cf.* illustrations in Cresswell, , *op. cit.*, I, Pl. 27e.

(4) *Ibid.*, Pl. 76a.

in London. (Height 27.3 cm. Tower Collection (15-685)[1].

There is a fourth helmet at the Louvre in Paris (6130). It is inscribed with the name of the Mamluk Sultan al-Ashraf Barsbay, (1422-38 A.D.). It is of gilded iron. Its nasal contains the mark of the Istanbul arsenal, and it may have been added to the helmet during the Ottoman period. This mark indicated that the helmet was once in the imperial Ottoman collection when it was stamped[2].

2. A shirt of chain mail from the 16th. cent. A.D. (10th. cent. A.H.), Inv. No. 25779, Height: 84 cm., Width: 52 cm., gift of Fred Dang in 29-8-1983. (Pl. 1053).

   The mail garments are made of iron rings and used to protect the mounted warrior from the sword strikes. This mail shirt is provided with a chain mail neck and two mail sleeves. It has a slit at both the front and the back, in order to enable the equestrian to be easily mounted.

3. At the same museum there is another chain mail garment, which is almost from the same provenance and date, as well as of the same width but longer than the previous shirt. (Inv. No, 13100/1, 2.). It is provided with a chain mail neck-guard attached to an iron cap. (Pls. 1051, 1052).

   On the chest of the chain mail garment is a lobed silver disc bearing an inscription inside lobed cartouch divided into horizontal sections, each of which contains an Arabic script which is read as follows[3]: (Pl. 1052).

**The Upper Section:**

Dir‘ درع

Shield.

**The Middle Section:**

برسم الأمير أحمد بن الأمير طرباى

By the order of al-Amir Ahmad the son of al-Amir Tarabay.

**The Lower Section:**

al-Gabi الجابى

The Tax-collector

Al-Amir Tarabay mentioned in this inscription may have been Sayf al-Din Tarabay who commissioned a mausoleum in Cairo in 1503/4 A.D., and who had owned a standard (tu) of engraved steel, now at the Metropolitan Museum of Art in New York (36-25-1961)[4].

(1) Atil (Esin), Op. Cit., P. 113.
(2) Daouglass Barret, Islamic Metalwork in the British Museum, Pl. 30.
(3) Atil (Esin), Op. Cit., PP. 112-113.
(4) Ibid., P. 116.

1. But what he pleases.
2. His throne extends over the heavens

**The Sixth Cartouch:**

١ ـ وَالارضَ وَلا يَؤُدُهُ

٢ ـ حِفظُهُمَا وَهُوَ العَلِيُّ

1. And the earth, and it tires Him not
2. To guard them both, for He is high

**The Seventh Cartouch:**

١ ـ العظيم. نصر من الله

٢ ـ وفتح قريب وبشر (سورة الصف ٦١ الآية ١٣)

1. And grand. Help from God
2. And victory nigh and so do Thou give the glad tidings (The Chapter of the Ranks 61, Verse 13).

**The Eighth Cartouch:**

١ ـ المؤمنين يا محمد

٢ ـ سلام قولاً من رب (سورة يس ٣٩ الآية ٥٨)

1. Unto the believers, Oh Mohammed.
2. Peace! a speech from the merciful Lord.

   (The Chapter of Verse 58).

**The Nineth Cartouch:**

١ ـ رحيم فالله خير

٢ ـ حفظاً وهو أرحم (سورة يوسف الآية ٦٤)

1. But God is the best of
2. Keepers, and He is the most merceful

   (The Chapter of Joseph, Verse 64).

**The Tenth Cartouch:**

١ ـ الراحمين بسم الله

٢ ـ توكلت على الله

1. Of the merciful. In the name of God.
2. I rely upon God.

At the lower end of this gilded band, there is a mail neck guard of steel links attached to the helmet by small steel rings knitted in chains and helmet's fringe.

The helmet is provided with retractable nose guard bearing on its somewhat rounded lower end an inscription which can be read as follows:

يا ربى احفظ

O my God! Keep.

There are several helmets still extant at diverse museums and collections. The oldest Mamluk helmet is now in Brussels and is thought to be from the first half of the fourteenth century A.D.[1]. Another dating from the second half of the fifteenth century is at the Metropolitan Museum of Art in New York (36.25.116)[2]. A third fifteenth-century helmet, parcel gilt and inlaid with silver, is at the British Museum

(1) Ahmad Mamduh Hamdi, Mu'iddat al-Tajmeel, bi-mathaf al-Fann Al-Islami, Cairo 1959, PP. 65-78.

(2) Mayer (L.A.), Mamluk Costume: A Survey, Geneva, Albert Kundig, 1952, PP. 41-42.

Here is a description of the unpublished armour:

1. A steel helmet inlaid with gold, from the 16th. cent. A.D. (10th. cent. A.H.), Inv. No. 25778, (Height: 42 cm., Diameter: 21 cm., gift of Fred Dong in 29-8-1983 (Pl. 1050).

   The helmet is of two parts. The upper part is an hemispheric cap ending with a knob at the apex. It is adorned with twelve engraved pointed arch-like forms, above which there are zigzag, engraved lines parallel to their angles. The lower part of the helemet is a gilded and inlaid steel cylinder, fitted on to the upper part by twenty-three clinch nails. It is decorated with two bands. The upper band is adorned with eleven cartouches, each of which contains one name except the first which contains two names: i.e. the name of God, «Allah» الله.

   and the name of the Prophet «Muhammad» محمد. The other

   ten cartouches contain the names of the ten compatriots of the Prophet who had been announced with paradise.

They are أبو بكر Abou Bakr, عمر Umar, عثمان Uthman, علي Ali, طلحة Talha, عبد الرحمن Abdul-Rhman, سعيد Said, سعد Sad, الزبير Al-Zubayr, and عامر Amir.

The lower band contains ten much larger cartouches containing the verse of the Chair from the Holy Quran (The Chapter of Heifer, Verse 255), as well as parts of other verses and benedictions. The inscriptions are divided on the ten cartouches as follows:

**The First Cartouch:**

١ ـ بِسمِ الله الرَحمٰن الرَحِيمِ

٢ ـ ﴿الله لاَ إِلٰهَ إلا هُوَ الحَيُ القَيُومُ

1. In the name of the merciful and compassionate God.
2. God, there is no God but He, the living, the self-subsistent.

**The Second Cartouch:**

١ ـ لاَ تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلا نَومٌ

٢ ـ لهُ مَا فِى السَمَواتِ وَمَا فِي

1. Slumber takes Him not, nor sleep,
2. He has what is in the heavens and what is in

**The Third Cartouch:**

١ ـ الارضِ مَن ذَا الَذِى يَشْفَعُ

٢ ـ عِندَهُ إلا بِإذنِهِ يَعلَمُ مَا بَينَ

1. Earth. Who is it that intercedes
2. With Him save by his permission? He knows what is before

**The Fourth Cartouch:**

١ ـ أَيدِيهم وَمَا خَلفَهُم

٢ ـ وَلاَ يُحِيطُونَ بِشيءٍ مِن عِلمِهِ

1. Them and what behind them,
2. And they comprehend not ought of His knowledge

**The Fifth Cartouch:**

١ ـ إِلا بِمَا شَاءَ وَسِعَ

٢ ـ كُرسِيُهُ السَّموَاتِ

the handle for hanging the roaster. The blocks and the flattened oblong, fixed to the pan, still bear traces of brass inlay with floral and geometric motifs.

7. A mirror of cast iron with traces of gilding inscribed with the name of the Memluk Sultan al-Ashraf Barsbay (1422-1438 A.D./825-841 H.), Inv. No. 15346, H. 46.5 cm, Diameter: 21.5 cm., purchased in 1-7-1942 (Ex. Harari Collection). (Pl. 1011)

It is a round mirror, with faceted grooved handle fitted on to it, and decorated with two narrow bands of raised rings and a small knob at tip. The face of the mirror is void of any decoration in order to be reflective, while its back is full of embossed decoration and Thuluth inscription. The decoration consists mainly of central large medallion filled with foliated arabesque, whose tendrils radiate from a six-pointed star in the middle. The medallion is surrounded by a wide band of an Arabic Thuluth script broken by circular medallions with foliated ornament. The inscription is read as follows:

«عز لمولانا السلطان الملك العالم العالم (صحتها العامل) الملك الأشرف أبو النصر برسباى عز نصره».

**The Translation:**

«Glory to our master the Sultan, king, learned, learned (Sic. for good doer-according to his learning), al-malik, al-ashraf, Abu, I-Nasr Barsbay, may his victory be glorious».

Around the band of inscription is a rim decorated with a band of trifoliated palmetto heads arranged finial-like on an interlacing scroll(1).

There is another iron mirror in the Smyrna Museum, Izmir, inscribed with the name of Sultan Barsbay (1422-1438 A.D.) whose reign title was al-Ashraf(2). It is with decoration similar in style to the decoration of the previous mirror.

If the iron mirrors are rare, the bronze mirrors, on the contrary, are numerous, and there are several bronze mirrors at the Museum of Islamic Art in Cairo(3) as well as at several other museums.

Contrary to the few masterpieces of medieval Egyptian iron artefacts, there is a great number of well preserved Egyptian medieval arms and armour either in iron or in steel. The arms usually consist of many weapons such as swords, spears, axes and daggers, while the armour mainly consists of chain mail garments, helmets, armpieces and shields.

The Museum of Islamic Art in Cairo owns several pieces of Egyptian arms and armour some of which have not yet been published.

(1) Atil (Esin), Op. Cit., P. 100.
(2) Exhibition of Islamic Art, 969-1517, Cairo, April 1969, P. 91, Pl. 17.
(3) cf. Riefstahl, Turkish Architecture in South-West Anatolia, P. 116 and Fig. 228.

been similarly denoted to the Ka'ba in Mecca.

As a matter of fact, there is nowadays a grest number of such keys in Top Kapi Palace Museum in Istanbul[1], which have been carefully preserved as sacred objects.

3. A collection of small iron keys mostly with round handles (heads) (6449), purchased in 1923. (Ex. Flury collection). Most handles have knobs. They are either void or decorated with various filigree or engraved floral and geometric motifs (pl. 1018 A.).

4. An iron padlock from the 15th. cent. A.D. (9th. cent A.H.) Inv. No. 3374 L: 13 cm., gift of Magdi Bek. (Pl. 1018).

   It is a detachable lock designed to hang on the object fastened by sliding bow. It is in good condition but void of any decoration.

5. An iron pulley from the 16th. cent A.D. (10th. cent. A.H.), Inv. No. 4048, L: 7, 50, purchased in 1918 from Hassan Ahmad Bahjat. (Pl. 1030).

   It is constructed of a grooved wheel fixed on a shaft ending with a ring. The wheel is filled with an hexagonal iron star attached to the inside of the wheel and at the same time inforced by six bars intersected at its center. Three of these bars still bear ornaments of glass beads.

   This pulley is one of the simple tools used for changing the direction of power, especially for raising weights by pulling downwards a cord or the like passing over the grooved wheel. It is used for example for hanging lusters and chandeliers.

6. An iron roaster from the 16th. cent. A.D. (10th. cent. H.), Inv. No. 3214, Diameter of the pan: 22 cm., length of the handle bar =89 cm.), purchased in 1905 from Abd'el-Rahman Sabri. (Pls. 961- 963).

   The roaster is made of several units. A conic, deep, rounded pan for roasting is attached to a flattened oblong shaft with bevelled sides, which is in turn attached to three bars fixed together inside four blocks. The first and the last of blocks are nearly cubic, while the second and the third are many-sided. The handle of the roaster is fixed to the bar inside the last cube. There is a chain fixed to the handel, with a poker ending with circular disc with two holes for turning over the stuff in the pan during being roasted. The roaster rests on two legs near the handle and two wheels near the pan. Thus the roaster can be easily moved from one place to another. There is a hook fixed to

(1) Sourdel-Thomine (Janine), Clefs et Serrures de la Ka'be: Notes d'épigraphie arabe. Revue des Études Islamiques: Articles et Mémoires 39, No. 1, 1971, PP. 71-82.

that vision that ye shall verily enter the sacred mosque, if God pleases, in safety with shaven heads or cut hair, ye shall not fear; for He knows what ye not (The Chapter of the Victory, Verse 27).

٢ ـ فجعل من دون ذلك فتحاً قريبا. هو الذى أرسل رسوله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله وكفى بالله شهيداً محمد رسول الله.

(سورة الفتح الآيتان ٢٨، ٢٩)

2 - and He has set for you, beside that, a victory nigh at hand. He it is who sent His apostle with Guidance and the religion of truth to set it above all religion; for God is wittness enough. Muhammad is the Apostle of God. (The Chapter of the Victory, Verses, 28, 29).

**On the back of the large oblong with bevelled sides:**

قل صدق الله فاتبعوا ملة إبراهيم حنيفاً وما كان من المشركين إن أول بيت وضع للناس للذى ببكة مباركا.

(سورة آل عمران الآيتان ٩٥ و٩٦)

Say «God speaks the truth, then follow the faith of Abraham, a hanif, who was not of the idolaters». Verily, the first House founded for men was surely that at Bekkah, for a blessing (The Chapter of Imran's Family, Verses 95, 96).

**On the back of the small oblong with bevelled sides:**

وهدى للعالمين (سورة آل عمران الآية ٩٦).

and a guidance to the worlds. (The Chapter of Imarn's Family, Verse 96).

**On the face of the large oblong with bevelled sides:.**

فيه آيات بينات مقام إبراهيم ومن دخله كان آمناً ولله على الناس حج البيت لمن استطاع إليه سبيلا

(سورة آل عمران الآية ٩٧).

Therein are manifest signs, - Abraham's station, whosoever enters in is safe. There is due to God from man a pilgrimage unto the House, for whosoever can find his way there. (The Chapter of Imran's Family, Verse 97).

At the same museum is another monumental key of bronze inlaid with silver (Inv. No. 15133), and almost of the same measurement (L: 34,0 cm.) (Pl. 1019) It is inscribed with the name of Mamluk Sultan Shaaban Ibn Husayn (1363-76 A.D.) who denoted the key to the Holy Kaaba in Mecca in 765 AH. (1363/ 64 A.D.).

This carefully preserved key is constructed of several movable units ending with the teeth of the key. Among the inscriptions of the key are verses from the holy Quran, some of which are identical with some of the verses inscribed on the previous key (Surat al-Fath. The Victory: Verses 1, 2 and 27) and referring to the entering of Mecca by the Prophet Muhammed and his compatriots in 629 A.D., together with other verses of the Holy Quran inscribed on the iron key mentioning the sacred mosque in Mecca (The Chapter of Imran's Family). This is an evidence that the iron key had

1004), with almost the same shapes and dimensions of the Louvre pen-box (15132). It is inscribed with the name of Sultan Muayyad Imad al-Dunya w'Al-Din Abi'l-Fida Ismail, who was a governor of Hama (1310 A.D.) and received the title of al-malik al-muayyad and the rank of sultan by Sultan al-Nasir Muhammad in 1320 A.D. The pen-box bears monumental Thuluth inscriptions, geometric, floral and heraldic shields together with the blazon of abu'l Fida repeated 24 times[1].

2. A key of iron inlaid with silver from the 14th cent. AD. (8th. cent A.H.). Inv. No. 15113, L =30.50 cm., W =3.50 cm., purchased in 21-6-1945, (Ex-Harari Collection) (Pl. 1020).

The key is constructed of several units. A bar, to which the missing handle was apparently fixed, is attached to a flattened oblong with bevelled sides, then a similar, though larger, oblong attached in turn to a comparatively long flattened oblong shaft, ending with the teeth of the key. Both the oblong shaft and the larger oblong with bevelled sides attached to it are wholly decorated on wide sides with inlaid silver inscription in Naskhi Arabic script, while the smaller oblong with bevelled sides is decorated on both sides with various tiny floral, geometric motifs together with an inscription on one side only.

The inscriptions are read as follows:

**Two lines on the face of the long shaft:**

١ - بسم الله الرحمن الرحيم ﴿إنا فتحنا لك فتحاً مبينا ليغفر لك الله ما تقدم من ذنبك وما تأخر ويتم نعمته عليك ويهديك صراطا مستقيما وينصرك الله نصراً عزيزاً﴾.

(سورة الفتح الآيتان ١، ٢)

1. In the name of the merciful and compassionate God. Verily, we have given thee an obvious victory! that God may pardon thee thy former and later sin, and may fulfil His favour upon thee, and guide thee in a right way, and that God may help thee with a mighty help. (The Chapter of the Victory, Verses 1,2).

٢ - إنا أرسلناك شاهداً ومُبشراً ونذيراً وداعياً إلى الله بإذنه وسراجاً منيراً وبشر المؤمنين بأن لهم من الله فضلاً كبيرا.

(الأحزاب الآيتان ٤٥، ٤٦)

2 - Verily ,we have sent thee as witness and a herald of glad tidings and a warner, and to call (men) unto God by His permission, and as an illuminating lamp. Give glad tidings then to the believers, that for them is great grace from God. (The Chapter of the Confederates, Verses 45, 46).

**Two lines on the back of the shaft:.**

١ - لقد صدق الله رسوله الرؤيا بالحق لتدخلن المسجد الحرام إن شاء الله آمنين محلقين رؤوسكم ومقصرين لا تخافون فعلم ما لم تعلموا.

(سورة الفتح الآية ٢٧)

1 - God truly verified for His apostle

(1) Exhibition of Islamic Art, 969-1517, Cairo, April, 1969, No. 64 and fig. 11; Atil (Esin), Op. Cit., PP. 84, 85.

المسلمين المهدي

The Muslims. The rightly guided.

**The fourth cartouch,** inlaid with silver mostly corroded.

**The fifth cartouch,** inlaid with silver.

حفظه الله تعالى

May the exalted God protect him.

Around the lower end of the lid is a band of floral ornament of repetitive motifs connected to the large oval compartment by geometrical cartouches containing floral ornaments.

The underside of the lid has no decorations at all, as well as the inside of the body of the pen-box.

The outer sides of the body bear three lobed pointed arch-like forms, of which each other is filled of floral motifs, while the upper part of the body is wholly decorated with floral ornament. The decoration of the whole pen-box is mainly of various kinds of flowers.

The inside of the body contains, at the left end, two inkwells and a container of sand, while the rest of the inside is left for the reed pens.

There are several extant pen-boxes from medieval Egypt, but of brass.

At the Brirish museum in London, for example, there is one of these brass pen-boxes (916-235) (Pl. 1002). It is inlaid with silver and niello.

It bears an incription which is read as follows:

عمل محمود بن سنقر فى سنة ثمانين وستمائة

«Work of Mahmud ibn Sunqur in the year six hundred and eighty (1280 A.D.)». It is mainly decorated with signs of planets and the zodiac together with floral ornament containing the heads, torsos and bodies of diverse animals, as well as geometric motifs[1].

There is another brass pen-box at the Louvre in Paris (3621). It is inlaid with silver and gold, and considerably larger than the previous one; but it has a rectangular form. It is dated 704 H. (1304/5 A.D.). The owner of the pen-box is called by the title al-Maqam, which was used at that time for the crown prince[2]. Its decoration consists of Thuluth inscription, floral arabesques, geometric motifs and figural compositions. The most elaborately decoratad and best preserved portion of the body of the pen-box is the interior, which is divided into two parts: a large oval unit for pens and a section of three compartments for ink, sand and paste[3].

At the Museum of Islamic Art in Cairo, is a third brass pen-box inlaid with silver, gold and copper (Pl.

(1) Hassan El-Basha, Al-Funun Al-Islamiyya Wal-Wadhaif 'ala Al-Athar al-'Arabiyya, II 765; Atil (Esin), Renaissance of Islam. Art of the Mamluks. Smithsonian Institution Press, Washington, D.C., 1981, P. 61.

(2) Hassan El-Basha, Al-Alqab al-Islamiyy, fi'l-Tarikh wa'l-Wathaiq wa'l-Athar, Cairo 1958, P. 484.

(3) Atil (Esin), Op. Cit., PP. 82-83.

# UNPUBLISHED MEDIEVAL IRON ARTEFACTS FROM EGYPT AT CAIRO MUSEUM OF ISLAMIC ART(*)

At the Museum of Islamic Art in Cairo, there are several iron artefacts. It is noticed that these masterpieces of medieval iron artefacts from Egypt are rare in comparison with other metal objects. This may be ascribed to some reasons. First of all iron is exposed to rust quicker than other metals. Again iron artefacts are usually melted and reshaped again and again in the course of time according to need and mode. Morever in time of war, they are sometimes melted and newly manufacured as arms and armour.

The collection of iron objects at Cairo museum consists of various kinds of artefacts: a pen-box, keys, a padlock, a polley, a roaster and a mirror. Here is a description of these iron masterpieces, most of which have not yet been published.

1. A pen-box of iron inlaid with gold from the 16th cent A.D. (10th cent A.H), Inv. No. 4048, Height = 9 cm., Length = 27 cm., Width = 8.5 cm., purchased from muhammad Dhihni, in 10.12.1913 (Pls. 1005, 1006).

The pen-box is oblong with rounded ends. It is constructed in two parts: a lid and a body.

The lid is attached to the body by two hinges at the back and fastened by a frontal hosp. There are also two chains fastened at the two ends of both the lid and the body. The upper surface of the lid bears Naskhi inscriptions inside five lobed cortouches, all of which are encircled by a large oval compartment, whose circumference is parallel to the borders of the lid. The inscriptions are read as follows, from the right to the left:

**The first cartouch,** inlaid with gold.

بعناية سيدى المالك

With the care of my master the owner.

**The second cartouch,** inlaid with silver..

سيد المسلمين؟

The master of the Muslims?

**The third cartouch,** inlaid with gold.

(*) Jounral of the Faculty of Archaeology, Volume V, 1991.

instead of flowers. This shows a further development on the inscription of the candlestick where the scrolls behind the letters are wholly floral without the least indication of animation. Finally, the inscription on the neck of Kitbugha's candlestick has reached the apex of development as its characters are wholly formed of shapes of humans, animals and birds.

There are other evidences in favour of the early date of the candlestick. First of all, one can refer to the heavy kind of copper, of which it was made, as compared with the late lighter brass of the thirteenth century metalwork. Again the candlestick has a simple form, compared with the more developed forms of that period. Moreover, the Naskhi characters of the main inscription are rather primitive, stiff and less curved. One can add also the simple geometrical patterns which refer to an early date, together with the round medallions, which were developed later to more complicated forms (Pl. 971, 972). It is noticed also that the figural designs in the medallions are repeated four times with only the slightest change, while in later objects the designs are usually different.

Thus all these evidences helped us to date our candlestick before 1163 i.e. the date of the manufacture of the Hermitage Kettle (Pl. 953)

This early candlestick may reopen the discussion of the first origin of the animated Arabic inscriptions on Islamic metalwork. This type of writing in which the letters have the form of humans, animals, birds, and even fish was known in early medieval Irish and Nordic manuscripts.

An early Islamic example is also found on an Egyptian Fatimid tomb-stone of 412 A.H. in the Museum of Islamic Art in Cairo. (Inv. No. 3710) (Pl. 1683) in which some letters are ornamented with designs of birds. However, the termination of the letters in human and animal head is a common feature of Armenian calligraphy. and there is an Armenian inscription on our candlestick

However, once this style of writing had appeared, it was adopted in Iran, especially in its Eastern district, Khurasan, where it flourished on account of its conformity with the known Iranian tendencies towards figural representation.

Finally after the invasion of Iran and Mesopotamia by the Mongols, this kind of technique found its refuge in Mamluk Egypt which had been able to defeat the Mongols. No wonder then that in Egypt it attained its utmost development.

Other evidences in favour of Mosul as the place of origin can also help to fix the date of the manufacture of the candlestick. The main evidence lies in the animated inscription, in which the apices of the letters have the form of human heads.

There are some dated inscriptions of that animated style on metalwork, which can be used as landmarks in classifying this style of writing on metalwork in Islam and at the same time in dating our candlestick.

The carliest known inscription is found on bronze vessel inlaid with silver. It is a kettle in the Hermitage made in Herat by Muhammad ibn Abd el-Wahid and inlaid by Hajib Masud ibn Ahmad in A.H. 559 (1163). (Pl.953) The letters of its animated inscription end in bodies or heads of humans or beasts.

Another important landmark is an inscription on a bronze pen-case in the Freer Gallery in Washington. It was made by Shadhi in A.H. 607 (1210) for Majd El-Mulk, the grand-visier of Khurasan who resided in Merv (Pls. 996, 997.) All around the lower part of this case runs an inscription in Naskhi characters. Here again the upper ends of the letters are formed in the shape of human and animal heads. On the rim of the lid there is also an inscription in which some characters end in ducks' heads. Moreover, behind the letters of the main inscription, there is a scroll in which the flowers are replaced by designs of animal heads.[1]

Some of the latest dated inscriptions came from the Mamluk realm of Egypt and Syria. The most interesting is an eulogy decorating the neck of a brass candlestick inlaid with gold and silver, in the Museum of Islamic Art in Cairo (Inv. No. 4463). It was made for the Mamluk prince, Kitbugha in A.H. 693 (1294). Its animated inscription is very complicated as it is wholly formed of humans, beasts and birds. Even the Hamza has the form of a bird.[2] (Pl. 973 - 980).

In the light of these dated inscriptions, the writing on our candlestick must be considered earlier than that of the Kettle of 559 H. (1163) (Pl. 953) which shows, from the point of view of animation, a further step of development as it included, beside human heads, some animal heads, while in our candlestick, the letters only end in the top with human heads and the rest of the letters are drawn according to the usual Naskhi style.

In fact the later inscriptions show gradual development in the direction of animation. On the bronze pen-case of 607 A. H. (1210) (Pls. 996, 997) there is a new feature of ducks' heads, while the scroll behind the letters has animal heads,

(1) Ernst Herzfeld. A Bronze Pen-case. Ars Islamica, 1936. Vol., III. Part I, PP. 35 - 43.

(2) Hassan Elbasha, Almajalla, catro, XIV PP. 89 - 95.

some what square forms. The vertical hastae of the letters are tapered downwards. Behind the inscription run beautiful floral ornaments consisting of interlacing arabesque scrolls which are crowded in the whole background.

In addition to this inscription, there are three other arabic inscriptions: two Naskhi and one Kufic. One of the Naskhi inscriptions forms an inner ring decorating the disc and runs just round the lower end of the neck, while the second decorates the mouth of the candlestick. The only Kufic inscription is around the neck.

All the Arabic inscriptions are eulogies. The inscription round the upper disc of the base reads as follows:

Translation: «Power, longevity, praise, eulogy, patience, modesty righteousness, gentleness, happiness and safety to its owner».

The animated inscription is almost the same.

It reads as follows:

Translation: «Power, longevity, praise, eulogy, génerosity, liberality, patience, modesty and happiness».

The Naskhi inscription round the mouth of the candlestick contains all the previous benedictory words but two.

Translation: «Power, longevity, praise, eulogy, generosity, liberality and modesty».

The Kufic inscription round the neck seems mainly of a decorative purpose. However, one can decipher the following benedictory words repeated twice:

Translation: «Power, longevity and splendour to its owner».

In all the cases, one must supply for the meaning: «God may give.» In two eulogies one must also add the phrase: «to its owner».

Only the Armenian inscription at the bottom of the candlestick is of definite historical value. It informs us that the candlestick was offered to the Church of St. Mark by Joseph ibn (The son of) Samuel.

Unfortunately there is no other reference in the inscription to the candlestick place of origin or the date of its making.

However, the fact that it contains an Armenian historical inscription can help to assign its place of origin. It indicates that the candlestick might have been made in Armenia or in an artistic centre in the neighbourhood, which is probably Mosul. As a matter of fact this town was a very important centre of silver inlaid metalwork during the rule of the Zangid Atabeks (1127 - 1262). On one hand, these rulers were great patrons of arts and crafts. On the other hand in the neighbourhood of Mosul were the rich copper mines which supplied it with the necessary ore for the manufacture of brass and bronze objects. Mosul was so world famous for this kind of metalwork that such objects were generally called «Mosul-bronzes».

# A Brass Candlestick(*)

In the museum of Islamic Art in Cairo, there is a beautiful brass cnadlestick (shamidan) inlaid with silver (Inv. No. 9263). (Pl. 970) It is in a good condition. Only its silver inlay has gone; yet some traces are still seen.

The candlestick measures 19 cm. in diameter and 20 cm. in height. It consists of a cylindrical base slightly tapered upwards and a neck or a candle holder fixed in the centre of its upper disc.

The surface of the candlestick is wholly covered with bands of engraved ornaments and silver inlay together with mouldings. The decoration is of all kinds; figural, floral, geometrical and inscriptive. It is quite evident that inscriptions play the predominant part in the decoration, Horizontal bands of Arabic writing run round the base and the neck, while an Armenian inscription in relief is seen between the mouldings at the bottom. This is continued by a floral ornament which consists of a band of scrolls and stylized leaves. A similar floral ornament forms an outer ring round the upper disc of the base. The Arabic inscriptions are bordered by narrow bands of geometrical patterns mostly interlacings.

The main Arabic inscription which covers almost the whole base, is divided into four equal parts by means of four round medallions each of which contains a hunter on horse back holding a falcon in his left hand. The scenes are alike but for very slight changes. They are nicely set inside the round medallions. Although the mounted figures are stylized; they are neatly drawn and full of life and movement.

This main inscription has a peculiar characher: It is of the curved style of Arabic writing which is called Naskhi. Yet its characters are without any diacritical points. However its peculiarity lies in the fact that the apices of the vertical letters are formed by human heads. All the heads turn to the right and thus form a continuous rhythmical line of

(*) Minbar Al-Islam, vol. II - No. 4, October 1964, Jumada the First 1382.

time», and described as Qiblat Ahl al-'Isma قبلة أهل العصمة the cynosure of the impeccable women. Unlike the title of «King», the title «Queen» does not denote that its owner was a ruler. It was only an honorary title given sometimes to important women of the Royal families.

It was stated in the inscription that the masterpiece was made in 459 H. (1066/7 A.D. by an artist called Hasan of Kashan حسن الكاشاني. That means that the artist originated in Kashan, a flourishing city in Iran. But it is not certain that the silver plate was made in Kashan itself since one is usually called after one's native place only when one migrates to another place.

Beside their historical significance, the Kufic inscriptions play an important part in the general decorative scheme and help to clarify the bird and animal designs.

These designs are a development of the famous design of the «Homa» or the tree of life. The bird design above consists of two confronted similar geese on both sides of a symmetrical plant ornament. The same design is repeated in the lower section; but instead of the two birds there are two winged ibex turning their heads backwards. Both animals and birds are full of grace and energy. In spite of their stylized and decorative appearance, their proportions are comparatively correct and their movements are somewhat natural. Moreover, the designs of both units are admirably applied to the spaces and they balance each other above and below the inscription in-between. Similar units of decoration have been repeated on bronze mirrors in Seljuq Iran (Pl. 1009) as well as several Islamic artefacts (Pls. 793, 794, 800, 801).

The use of birds as a means of decoration is wide-spread in Islamic art. It is found on Islamic masterpieces of all kinds. For example, a similar bird appears on a Fatimid lustre-painted plate from Egypt (Pl. 863).

The winged ibex shown on the silver plate is one of the fantastic creatures well known in Islamic art as well as in ancient civilizations such as those of Egypt, mesopotamia and Greece. The winged creature may have the appearance of an animal. Sometimes it may be provided with the figure of a human head. A beautiful example of such representations is a bronze statue of a winged griffin from Fatimid Egypt, now in the Campo Santo at pisa (Pl. 1054).

The above discussed silver plate had been a successful prototype for Seljuq metal vessels. Traces of its style of writing and ornament are quite evident on a later Seljuq brass tray at the Victoria and Albert Museum in London (Pl. 952).

Again it provides artistic bases for defining typical metal ornaments of the early Seljuq period as well as the canon for judging early Seljuq plates of Iran.

an animal design below. The inscription as well as the animal and bird designs are engraved on a background of plant and floral ornaments winding up in rolling spirals in alternate directions.

While the foliage is traced with a light touch, the inscriptions and the animals are engraved much more deeply and broadly.

It is quite clear that the engraving and the decorations are wonderfully adapted for working in silver.

The inscriptions on the plate are in foliated Kufic on a floriated background. The Kufic was almost the only type of writing used on monuments and in minor arts in the Islamic world up to the middle of the twelfth century A.D., when the Naski began to be used as a monumental and decorative writing in addition to the Kufic.

The elaborate inscription across the centre of the plate reads as follows: The Sultan Adud ad-Dîn.

«السلطان عضد الدين».

The inscription around the raised edge reads as follows:

«تقديماً للحضرة الأجل السلطان المعظم الب ارسلان أدام الله ملكه أمرت به ملكة الزمان قبلة أهل العصمة صنعة حسن القاشانى فى تسع وخمسين واربعمائة؟»..

«A present to his most exalted majesty, the revered Sultan, Alp Arslan, may God make his reign long; ordered to be made by the queen of the time, the cynosure of impeccable women, and executed by Hassan of Kashan in the year 459 H.(1066/7 A.D.).

Thus the inscriptions state that this magnificent silver plate was presented to the Seljuq Sultan Alp Arslan (1063-1072), the second of the great Seljuq rulers of Iran. In the long inscription, the titles of the Sultan were begun by a certain title «al-Hadra» which means nearness and place. This is a title of place metonymy. Out of politeness, one mentions the person's place instead of mentioning his name. This kind of titles was well known in the Islamic World in the middle Ages.

Alp Arslan was called Adud ad-Dîn in the shorter inscription. This tilte literally means «the upper arm of religion, i.e. the assistant of Islam». The titles with the word ad-Dî n in the genitive case began to be bestowed upon Muslim rulers and ministers about the year 1000 A.D.) The bestowal of these titles denotes that the Caliph began to give up some of his religious power in addition to his world authority which had been lost a long time before. No sooner had these titles appeared than they spread all over the Islamic world. They came to be adopted by people of various classes. Qalqashandi, a Memluk writer, called them «titles of private definition».

It was stated in the inscription that the silver plate was presented to the Sultan by a queen who was probably the Sultan's wife since she was given the title of Malikat az-Zaman ملكة الزمان «the Queen of the

# AN ISLAMIC SILVER PLATE (*)

One of the masterpieces of Islamic art is a large silver plate owned by the Boston Museum of Fine Arts (Pl. 951). It is considered of great importance both from the point of view of history and art.

This platter was thought to be a forgery for some reasons. First of all it was not found through archaeological excavations. It had been kept for a long time in private collections before it was bought by the Boston Museum of Fine Arts. Its patterns and lines vary in importance. The execution of its ornaments is somewhat careless and there are marks of correction or change in the engraved decoration. However, these reasons were not convincing and it has been proved that the plate is a genuine masterpiece of Islamic metalwork.

This plate is one of the few specimens of silver and gold vessels that have survived. Their scarcity is due to the fact that these precious objects were melted down and reshaped according to new fashions. Some art-historians ascrible their scarcity in the Islamic world to the fact that Islam prohibits using silver and gold vessels for drinking and eating.

جاء فى حديث شريف عن حذيفة بن اليمان: «نهانا رسول الله صلى الله عليه وسلم عن لبس الحرير والديباج والشرب فى آنية الذهب والفضة».

Yet, historic records confirm that gold and silver vessels were used at the courts of some Muslim rulers who regarded them as an evidence of wealth and power. For example, the traveller Ibn Batuta mentioned in his book that he saw in front of Afrasyab, the ruler of Idhag and Tustar, two vessels; one of gold and the other of silver(1).

At any rate, our silver plate testifies to the informations given by Ibn Batuta.

It is 43.2 cm. in diameter. It has a raised edge around which runs a Kufic inscription. Its inside is divided into three zones. In the middle zone is a monumental Kufic inscription, with a bird design above and

(*) Minbar Al-Islam, The Supreme Council for Islamic Affairs, 1962.

(1) Rihla, I, P. 123.

er can be attributed to Mesopotamia during the third quarter of the tenth century, between 967 and 977.

Such an accurately dated pitcher helps very much in the study of Islamic metal-work and the development of its style. As a matter of fact, the style of this pitcher can be regarded as a forerunner of the Saljuk style

The floral motifs are mainly stylized half-palmettes which form true arabesques, i.e. true Islamic floral ornaments of stylized split palmettes composed of only two lobes or branches, instead of three or more. Actually these are the true arabesques of the Islamic floral ornament. The stylized half-palmette with two branches or lobes took some time to develop to this shape which became a characteristic of Islamic floral ornament. It appeared for the first time on the wooden Minbar of Kairawan Mosque which probably dates from the time of the Aghlabid Emir Ibn Ibrahim Ahmad (856 - 63A.D.) (Pls. 649 - 650). While it was used here sparingly, it became almost the principal floral motif in the decoration of the gold pitcher.

On the other hand, the imagery rendered on the pitcher reveals a strong relation to ancient Mesopotamian and Persian traditions: such as the schematic rendering of the muscles, the strong emphasis on the contours, the flying ribbons, and the small plant suspended from the animal's mouth. Moreover, the winged human-headed creatures are a legacy of Assyrian (Pls. 1269, 1270) and ancient Persian sculpture.

On the evidence of the method of treatment as well as the style of deocration one can assign this pitcher to the second half of the tenth century A.D. Yet the Arabic inscription along its rim permits a more accurate dating and attribution.

The inscription is in floral Kufic, which is a kind of geometrical Arabic writing decorated by floral ornaments. It reads as follows:

بركة وغبطة ودولة لابى منصور الامير
بختيار بن معز الدولة أطال الله بقاءه».

Barakat-un wa-ghibtat-un wa-dawlatun li-Abi Mansur-e-l-Amir Bakhtiyar ben Mu'iza-i-Dawlat-i 'atala Allah-u Baqa'ahu" - Benediction and Happiness and authority to Abi Mansur, Prince Bakhtiyar son of Mu'izz ad-Dawla. God may lengthen his life.

The inscription denotes that the pitcher was made for the Buyid prince Ahmad, of Mesopotamia from 967 to 977 A.D., during the caliphate of Tai'i', who married his daughter Shah-Zaman. His epithet (كنية) "Abu Mansur" is mentioned in the inscription, as well as his father's or more accurately during the reign of his Father Since his personal title "Mu'izz ad-Dawla" is mentioned while Bakhtiyar's personal title, "'Izz ad-Dawla", is omitted.

These Islamic titles with the word "Dawla" i.e. authority were commonly held by the members of the Buyid dynasty. They began to appear in Islamic world in the tenth century as titles of rulers and army leaders and they may be considered as a reflection of the weaknes of the caliphs and the loss of their authority for the benefit of ministers and generals.

However, on the evidence of the inscription, this beautiful gold pitch-

# AN ISLAMIC GOLD PITCHER[*]

(PL. 947)

Islamic artists inherited the traditions of the countries conquered by the Arabs, and developed them in the right way. Such great development was made that after about two centuries there appeared many advanced artistic methods and ornaments in the various countries in which the Arabs settled, such as Iran, Iraq, Syria, Egypt, North Africa and Spain. These artistic methods and ornaments soon acquired an Islamic type which differs basically from other styles that were ever known. Perhaps the most important characteristic of the artistic style newly created in the Islamic era was the use of the Arabic writing as a means of decoration (Pls. 1714 - 1754).

One of the fields in which Islamic artists made much progress was the art of metal-work. Metal objects which have come down to us reveal an advanced workmanship and ornament. The Islamic metal-workers made use of the past traditions and at the same time invented new methods and ornaments. Although the early Islamic metal objects were based on Sasanian prototypes (Pls. 943 - 946), they had some new features. Several kinds of metal objects were made in the Islamic world, such as ewers, dishes, bowls, vases, bottles, mirrors and mortars, which were mostly of bronze or brass, and sometimes of silver (Pls. 946 - 1056).

However, few Islamic gold objects have come down to us. Their rareness is due to the fact that gold objects are usually fused when they are damaged or become out of fashion, and then they are shaped anew, and thus they lose their archaeological value. However, some Islamic gold objects survived and are now-a-days kept in several museums and art collections.

A masterpiece of Islamic metalwork is a gold pitcher at the Freer Gallery of Art at Washington (Pl. 947), its height is about 16 cm. It has a chiselled relief decoration on a granulated ground. The decoration is both floral and animal.

(*) Minbar Al-Islam, The Supreme Council for Islamic Affairs, Cairo, 1962.

of expression The «friend of God». i.e. the Caliph, is symbolised by the self-supplying pen. As this pen contains its own ink so is the Caliph the source of wisdom which he reveals to those who need it. The pen neither hurts nor marks its user; nor does the Caliph harm those who seek his knowledge; he only helps and guides them.

The idea of inventing such a pen and the successful attempt at its construction are signs of the interest in learning and of the advanced state of civilisation in Fatimid Egypt, of which there is other evidence in abundance. The college mosque of al-Azahar (Pls. 125 - 133) probably the oldest University in the world, was built in the reign of the first Egyptian Caliph, Mu'izz. The Caliph Hakim who ruled from 996-1020 established a library in which the readers were supplied with ink and paper. The beautiful remains of the achievements of the Fatimids in art and architecture can still be seen in the magnificent mosques (Pls. 125 - 134) and gates of Cairo (Pls. 281 - 285) as well as in various museums of the world including the Victoria and Albert, London, and the Arab Museum of Cairo. Recent discoveries of valuable Fatimid manuscripts in the Yemen clearly show that the Egypt of the Fatimids enjoyed a period of great cultural activity.

an interesting reference to the invention of a form of fountain-pen, and as the description of this pen might well apply to the fountain-pen of today, I though it worth recording in some detail. A free translation of the chapter, therefore, is given below:

«When Mu'izz mentioned the pen 994-1006 he described its merits and regarded it as the symbol of the secret of knowledge; he then said he would like to make a pen which would write without the need of an ink-pot.

«Such a pen', said the Caliph 'would be self-supplying and would have the ink inside. One could write what one wanted with it, but as soon as he relinquished it the ink would disappear and the pen would become dry. The writer could keep such a pen in his sleeve with-out fearing any mark or filtration of the ink for the ink would filter only when the pen wrote. It would certainly be a wonderful instrument and one without precedent'.

«In a few days, the craftsman to whom the pen had been described brought a model made of gold. After filling it with ink, he was able to write with it. But as more ink came out than was needed, the craftsman was ordered to alter it. Finally the pen was brought back repaired. It was turned over in the hand and tilted in all directions and no ink appeared. But as soon as he took it and began to write, he wrote the best hand for as long as he wished and when he took the pen away from the paper the ink vanished. Thus I beheld a wonderful work the like of which I had never thought to see».

«The pen provides a good example in the fact that it does not reveal what it has unless it is asked, and then only for useful purposes, because its ink flows only for him whom it approves. It produces nothing harmful; it neither stains the hands nor the clothes of him who holds it, nor does it spoil anything near it. Thus it is useful without being hurtful».

«While it is generous to those who need it, it does not obtrude itself on those who do not. Moreover it supplies itself from within without seeking the help of others. This bears out what some people say about the pen that it was the first thing God created: when He ordered it to write it wrote. For those who think on and are guided by the symbolisation of God's friends and the way they behave and discourse, there is infinite wisdom to be gained».

The chapter quoted consists of two parts. The first contains the reference to the invention or the «self-supplying» of fountain-pen, and the second gives the symbolic meaning. It is obvious that the pen the Caliph wanted and the artisan made was actually a form of fountain-pen. It was made of gold and was both handy and clean. The allegorical explanation is typical of the Fatimid beliefs and their mode

# A Tenth-Century Fountain-Pen[*]

THE IDEA of the fountain-pen originated at the beginning of the eighteenth century but it was not until the nineteenth century that serious attempts were made to develop the idea and construct such a pen. The first model actually to be called a «fountain-pen» and which set the pattern for the future was designed by J. H. Lewis in 1819. The introduction of the rubber ink-reservoir in the mid-nineteenth century greatly improved the model, and with the adoption of the gold nib just over fifty years ago a very high standard of construction was reached.

There is evidence, however, to show that a form of fountain-pen was invented in Egypt very much earlier. In the library of the School of Oriental and African Studies, there is a manuscript called Kitab al-Majalis wa'l-Musayarat or «The book of Assemblies and Discussions», written by Numan ibn Muhammad, the chief judge of the Caliph Mu'izz. It contains a description of the councils of Mu'izz and records the discussions that took place at them, giving special prominence to the conversations of the Caliph himself. Besides painting a vivid picture of the royal assemblies, it throws much light on the Caliph's presonal opinions. Each chapter of the manuscript is devoted to a different topic, varying from the appeal of a foreign embassy for help, to a letter sent by the Caliph to one of his propagandists; or from the prepra-tions for building a mosque to an account of the founding of the Fatimid dynasty. References, such as the one mentioning Mu'izz being in Egypt, confirm that the manuscript was written after 969 A.D., the date when he came to Egypt and established the Fatimid dynasty that ruled over a wide empire until it was overthrown by Saladin in 1171. Since Mu'izz died in 975 and the book deals with the councils of his reign, it must have been compiled between the years 969 and 975.

A chapter of this book contains

(*) The Bulletin issued by the Egyptian Education Bureau, London, 58, September 1951.

influence, which is sometimes attributed to the influence of the Mongols, can be found in the decoration of pottery from the 12th century. For example, the Chinese treatment of the hair can be found in the decoration of an overglazed painted bowl from Sava, dated 1187 A.D. (Pl. 850). Moreover, the simple representation of the figures in the water is identical with that on the lustre plate, dated 1210 A.D. (Pl. 849). All these remarks may suggest for this miniature and others a date about the first half of the 13th century.

Nevertheless, the dating of the Seljuq Persian miniature paintings, with or without Chinese influence, is very tricky, for some thoroughly Seljuq dated manuscripts with slight Chinese influence belong to the first half of the 14th century. This fact confirms that the Seljuq characteristics remained in some Iranian work, such as the Shahnama dated 1340 A.D. (Pls 1391 - 1400) (in various collections) and Munis al-Aḥrar of 1340 A.D. in the Metropolitan Museum of Art[1]. The various features of the miniatures of Baidapi, Kalila wa Dimna (Pl. 1419), are entirely seljuq and thus they can be dated from the seljuq period in Persia.

**Bibliography:**

## *Abbreviation:*

Survey: Pope, A Survey of Persian Art.

## *References:*

1. Ars Islamica, III, p.44.
2. Burlington Magazine, vol. 58.
3. Dimand, A Handbook of Mohammadan Art.
4. Dimand, Loan Exhibition of Ceramic Art of the Near East, in the Metropolitan Museum of Art, New York, 1931, P. XXI.
5. Ettinghausen, Evidence for the Identification of Kashan Pottery.
6. Ettinghausen, Important pieces of Persian Pottery in London Collections
7. Hobson, A Guide to the Islamic Pottery of the Near East. (Br. Mus.).
8. Kelekian, the Potteries of Persia.
9. Le Coq, Auf Hellas Spuren in Ost-Turkistan.
10. Lockhart, Famous Cities of Iran.
11. The Metropolitan Museum. Bulletin, vols. 31, 32, 33, 37 (number 4).
12. Pope, An Introduction to Persian Art.
13. Pope, A Survey of Persian Art. Text, vols II and III. Plates, vol V.
14. Sarre, Ausgrabungen von Samarra, vols. I and II.
15. Victoria and Albert Museum, A Picture Book of Persian Pottery.
16. Wiet, L'Exposition Persane of 1931.

(1) Survey, Pl. 818; Dimand, A Handbook of Muhammadan Art, 1947, P. 34, fig. 18.

same line was traced in Baghdad school of painting from Kitab al-Baitara of 1206 A.D. (Pls. 1317 - 1320) onwards (Pls. 1310 - 1367). So stylistic elements of pottery paintings are almost identical with those of Baghdad school of painting. On the Persian pottery, however, the figures are more conventionalized than those in Mesopotamian miniatures and include types that are plainly Turkish with the wide round faces. Convention might not have been a characteristic of miniature painting as the material had to be considered.

Chinese influences appear, sometimes, on pottery before the Mongol invasion as it may be noticed, for example in the treatment of hair[(1)]. That may be due to the influences from Chinese Turkestan, or of Chinese pottery and silks transported to Iran long before the Mongol invasion. This fact is of some importance in the dating of some Persian miniature paintings with similar Chinese influences. Such miniature paintings should not be attributed as certain to the period after the Mongol invasion because of Chinese influences, for example the miniatures of Kitabi-Samaki-Ayyar[(2)] (Pl. 1372). Again the subdued colour scheme differs from that of the Baghdad school. Pink, olive green, cobalt blue, violet, brown, black and gold are employed with superb effect on a white or turquoise blue ground[(3)].

On account of the previous conclusions, an attempt could be done to date some of the undated Persian miniatures. The simple illustrations of Mufid el-Khass (Pls 1370, 1371) at the shrine of ar-Razi[(4)], are similar to the simple decorations on pottery of about 1200 A.D. On the other hand, the general disposition could be compared with that of Kitab el-Baytara of 1206 (Pls 1317 - 1320). On account of all these, together with their Seljuq characteristics, they can be safely attributed to the early beginning of the 13th century. In the minaitures of the Annals of Tabary (Pl. 1373), types, decorations, dispositions are identical with those on the pottery of the Seljuq period. The more advanced narrative sense is but natural with miniature illustrations and can be compared with that of the manuscripts of the Mesopotamian school before the fall of Baghdad (Pls 1331 - 1350). So this manuscript may probably belong to the first half of the 13th century. The miniature in Kitabi Samaki Ayyar (Pl 1372), by Sadaqa ibn abi'l-Qasim of Shirāz, Bodleian Library, represents Shams listening to the conversation of the Shamat and the fairies, the features altogether Seljuq. Even the little Chinese

(1) Survey, Pl. 88 (dated 1187).

(2) Survey, Pl. 815. cf. Pl. 12 in Le Coq, Auf Hellas Spuren in Ost-Turkistan, with Survey, Pl. 12, in the use of impressionsitic floral ornament.

(3) Survey, Pls 686, 689, 693, 687.

(4) Survey, Pl. 814.

veals the Chinese influence in the sketchy impressionistic method of representation. Another example is a jar, lapis lazuli blue, glazed relief ware, Sultanabad, dated 1282 A.D.[1] It shows a rather naturalistic representation of animals and foliage which is undoubtedly influenced by Chinese principles and certainly quite different from the Seljuq manner.

From the previous study of some dated wares from the 12th and 13th centuries, the following points can be concluded:

In the beginning, the designs on pottery were very simple and almost entirely decorative, the surface being divided into compartments, each of which is decorated with a single design[2] (Pls 839, 840). Later on, the design developed towards complication and crowdedness. The whole surface became almost entirely given to one subject with many persons and other elements. At first, the composition was very decorative and severely symmetrical, as in the court scene on the pottery from Qashan, dated 1210 A.D.[3] Then the symmetry was replaced by the balance of the composition and the severe decorative disposition was animated with some iconography, narrative sense and an attempt of expressing mood[4] (Pls 848, 849, 856).

In the case of lustre ware, these developed elements were tried only in the first half of the 13th century, while in the case of «minai» pottery, they were achieved earlier in the second half of the 12th century[5] (Pls. 851, 852, 857). So the stylistic development of the decoration of «minai» ware seems to be earlier than lustre pottery. Similarity in technique and in stylistic characteristics and formulas suggests a close relation between this «minai» ware and the Seljuq miniature painting in Iran. Compare, for example, the representation of the ground and the symbolic formula of the sun in both[6]. Moreover, both reveal the simple narrative tendency and the formal flat forms. The relation is actually so close that it is suggested that same miniature painters were employed to design the decorations on pottery. Again this close relation suggests that the development of painting was contemporary to that of «minai» ware (Pls. 850 - 857) if not earlier because of the facility.

Hence the style of miniature painting can be easily detected through the study of the pottery of the period. It must have followed almost all the stages of development in the decoration of pottery. The

(1) Survey, Pl. 759.
(2) Survey, Pl. 636 B. (dated 1179), Pl. 638 (dated 1191).
(3) Survey, Pl. 709.
(4) Survey, Pls. 708 (dated 1210), 710 (dated 1211), 707A (dated 1219).
(5) Survey, Pls. 686 (dated 1187), 689 (dated 1187), 692 A.(dated 1220), 662 A. (dated 1242).
(6) Survey, pls 692 and 689; Stchoukine, La peinture Iranienne, Pl. 1 b.

ignored and instead, a hormonious balance is achieved through skilful disposition. The wavy frame with inscription gives the illustration of movement and liveliness.

An attempt of expressing more life and animation may be noticed in the decoration of a lustre painted plate from kashan, dated 1211 A.D. (Pl.848), bearing a medallion with two figures in a conversation-like attitude, as well as in the decoration of a bowl, polychromed and lustre painted, from the same town, dated 1219 A.D. (Pl. 856), where there are figures of six persons in a garden. In spite of the decorative disposition and rather stiff attitudes in both, one feels slightly that the artist is attempting to express some sort of mood. The same sort of feeling has been attempted in a lustre tile dated 1211 A.D. from kashan in Pensylvania Museum of Art[1].

The polychrome painted pottery, «minai» ware, however, is much closer in technique to that of miniature painting. This together with the lustre painted ware, can quite possibly fill the gap and reveal the stylistic tendencies of miniature painting in the second half of the 12th century and the beginning of the 13th. The similarity in technique suggests that miniature painters were engaged on decorating some of this «minai» ware. In the decoration of an overglazed painted bowl, from Sava, dated 1187 A.D. (Pl. 850), there is a composition of a prince on his throne accompanied with both seated and standing attendants. The disposition as well as the treatment of single objects, are very decorative. This attitude could be noticed, for example, in the decoration of the tree. An overglazed painted bowl from Sava, dated 1187 A.D. (Pl.851) reveals the same tendency with an attempt to express movement, but in a very decorative manner. The «Seljuq» features are evident in the decoration of the bowl as well as in all the previous pottery.

Seljuq elements have been represented in the decoration of other bowls. A ploychrome-painted, «minai» ware, dated 1220 A.D., shows a scene of a lady riding an elephant between a bearded guide and a young servant, of whom the types of faces are seljuq, as well as the representation of the ground. Another example is an overglazed painted bowl, dated 1242 A.D., at Victoria and Albert Museum[2]. Here is a very simple throne scene, symmetrically arranged. The decoration surrounding the scene is typical late seljuq, built up of intersecting and interlacing foliage and double lobed half palmettes.

Later pottery shows some Chinese influence. For example, a polychrome underglazed bowl from Sultanabad, dated 1274 (Pl.858), re-

(1) Survey, pl. 722 c.
(2) Survey, pl. 662 A.

An advanced stage, both in composition and style is reached in the dated plate lustre painted, Kashan (1210 A.D.) (Pl. 847) (Collection of Hovermayer New York). Almost the whole surface of the plate, with the exception of a narrow band at the outside with inscriptions, is decorated with unified subject. A bearded king, surrounded with attendants, is sitting near the edge of a lake with fish. Here, the composition is not a simple one. It consists of a predominant figure larger than the others and, unlike the others, depicted with a strictly frontal pose and a quite different type and features. There is an attempt towards differentiation and combination of various natural elements successfully arranged. The decoration is much more advanced. The composition is elaborate and well applied to the material. Costumes are both articulated with curved lines and decorated with floral and geometrical patterns. The striking characteristic of the decoration of this plate is that it is well applied to the general shape of the plate.

If the decoration of the last plate is with unknown iconography and represented in a rather stiffly symmetrical and decorative way, there is a plate of the same date different in this sense. It is a plate, lustre painted, dated 1210 A.D., and made by sayyid Shams ad-Din al-Hasani (Pl.849). The subject of the decoration is an illustration of the story in the Shahnama: Khusraw discovering Shirin. It is the earliest known surviving dated illustration of a scene from the Shahnama. Khusraw is sitting at the edge of a lake, looking intensely at Shirin swimming into the water. With his horse standing by, his head is rather turning towards Shirin wonderstruck at her beautiful sight in the water. In the look of the horse there is more feeling than in the timid face of Khusraw. After all, it is only an animal and is not ashamed to show a long glance full of appreciation at nude Shirin. The attendants, who are arranged in a line slightly curved, seem to share the horse in its gaze. The scheme of the composition is most wonderful. The water is balanced by the raw of heads. The condoling Khusraw fills the empty space below the horse's head. The two flanking branches close the composition from both sides and their curves follow the general shape of the plate. The artist is not keen on realistic representation. There is no attempt to imitate nature. Here are neither three dimension conception nor an attempt of showing depth. The artist does not bother to paint the remainings of the figures in the back. Their legs might have spoilt the centre of the picture. Shirin is depicted lying on her back floating on the water. She is exposed and her body follows the general flow and rhythm of the fish around. The development, here, is that a certain iconography is pointed out, the narrative sense is composed, the severe symmetry is

are represented by means of outline drawing. The only certain dated painting is not found in Persia until about 1300 A.D.

So pottery can be of much use in tracing the development of the design of painting as well as in dating the undated Persian manuscripts, since some dated examples of decorated wares survive, e.g. lustre and other kinds. The study of the development of pottery in respect of style of decorations and design certainly helps in the comparison.

The earliest surviving dated pottery (1179 A.D.) is a covered jar, lustre painted, from Rayy (Pl. 839), Its surface is divided into horizontal compartments, the principal of which is decorated with human figures set on floral background. The figures have haloes around their heads and very wide faces. They are separated by rather complicated floral ornament. The simple drapery is articulated by skilful strips of short lines.

Another dated bowl (1191 A.D.), lustre painted, Rayy (Pl.840), (Art Institute of Chicago), shows almost the same general system of decoration. The bowl is divided into compartments by concentric circles, leaving a round medallion in the centre. The Other circular bands are divided into smaller compartments by straight bands or conventionalized trees. Each of the madallions and the outer compartments contain a horseman. The effect is purely decorative. The painting is represented by clear lines. As in the case of the earlier jar, the simple subject is set on floral background and the type of figures is similar. In the middle of the compartments, there are figures similar to those of the earlier jar. They are separated from each other by decorations of stylized foliages. Here is a slight difference from the earlier one. The drapery is not articulated by the short strokes representing the folds of drapery and articulations.

From the early 13th century, there is a dated lustre plate from Kashan (1207 A.D.) (Pl. 846) (from Kelekian Collection, Victoria and Albert Museum). A large circular compartment is decorated with an elegant rider on a golloping horse, set on a background crowdedly ornamented with foliage and birds. The rider and the horse are both disposed in such a way that they fill the medallion and fit in it. Notice, for example, the left hand with the long sticks and the way in which they are depicted. The limbs of the horse are articulated by means of clear simple outlines, while the body is dotted with rather geometrical spots. Here is tendency towards more decoration, crowdedness and use of various elements: geometrical, animal and foliage. While the applying of decoration into space is more advanced, the subject is single and simple. However, the drawing is more advanced and much care is given to single elements and to the general decorative arrangement.

# A Comparative Study of Pottery and Painting in Persia and Iraq before 1300 A.D.(*)

Painting and pottery in Persia and Iraq may integrate together to fill the gaps and establish the links in their development in the aspects of design and technique. Pottery, however, is more continous and can undoubtedly assist in throwing some light on the development of painting. Although no dated pottery or paintings before the 12th century have yet been discovered, the scientific excavations in Samarra provide us with some paintings and pottery which can be safely attributed to the 9th century A.D. (Pls 553 - 557), during which between 836 and 883 A.D. Samarra was inhabited and then neglected for ever. Specimens of both branches of art were found and each of them certainly helps study art. Nevertheless the decorations of both mural paintings and pottery were mainly executed by the line and formed by the clear contour and show the sasanian influences. But it is noticed that pottery of Samarra differs from its mural paintings in that the human figures are not represented on pottery as well as there are very rare representations of animals. Similarly, the excavations at Nishapur provide us with fragments of mural paintings and decorated pottery from about the same period. Similar patterns are used on both pottery and painting such as the palmette scrolls. In addition to the Sasanian influence, there is a Central Asiatic inspiration from Chinese Turkestan(1).

Dated pottery or paintings before the second half of the 12th century, have been found. Some undated mural paintings, however, have been kept in fragments in various museums, and are thought to belong to the 12th or early 13th century(2) (Pl. 1368). Here, figures are arranged side by side in raws, with no contact practically between them and with no perspective of any kind, the surface being divided into distinct horisontal bands. They show wide round headed faces and

(*) A Seminar at the Courtauld Institue of Art, University if London, 1950.

(1) cf., for instance Uighur paintings found in Khocho.

(2) Survey, Pl. 554.

elaborate, and the colours increased Moreover, the artists achieved more progress in the mastery of the technique, and consequently, larger surfaces were cased. The decorative motives of such mosaics consist of arabesques and floral scrolls bearing leaves, rosettes and flowers, often within lobed medallions. The background is a brilliant cobalt blue, and the pattern is in white, yellow, turquoise blue or green, with the addition of purple manganese and black. Isfahan seems to have been the leading centre in this industry. One of its most beautiful monuments with faience mosaic is the portal of the tomb of Darbi Imam, completed in 1453 A.D. Other cities, however, possess beautiful monuments such as the Blue mosque at Tabriz[1]. (Pls. 588 - 590).

**Bibliography:**


1. Ars Islamica, II and III.
2. Athare Iran.
3. Dimand, A Handbook of Mohammadan Art.
4. Guide to the Pottery in the British Museum.
5. Lane (Arthur), Guide to the Collection of Tiles in Victoria and Albert Museum.
6. Pope, A Survey of Persian Art.
7. Sarre, Ausgrabungen von Samarra, Band II.
8. Wallis, Thirteenth century Persian lustered Wall Tiles.
9. Wiet, L'exposition Persane de 1931, Publications du Musée Arabe du Caire.


***Abbreviation:***

Survey: Pape and Ackerman, A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present.

(1) Survey, Pls. 452 - 6.

are comparable to those on the contemporary pottery. The late Seljuq arabesques and other characteristics are similarly used right to the end of the 13th century as represented on many tiles[1].

Some writers, however, are inclined to believe that the appearance of the lotiform on some of these tiles was due to Chinese influence through the Mongol invasion, and consequently date such tiles in the second half of the 13th century. However, these writers are mislead in two ways. First of all the development of the lotiform can be traced in Iran since the Sasanian period. Moreover, it is represented on the tiles from Samarra[2]. Secondly, the influence of the Mongols appeared only after the 13th century.

Yet, the reaction to Chinese influence was felt in the 14th century in the use of the semi naturalistic style[3]. Another Chinese influence is revealed in depicting personages in Mongol costumes[4].

The degenerated technique of some glazed tiles from the 14th century is a sign of the decline of this industry to the advantage of faience mosaic. Many buildings had been already decorated with faience mosaics in the 14th century. Although the general pattern is flat and rather monotonous, the disposition of the colours and the elegance of the compositions are very impressive. The general expression is one full of life, energy, movement and luxury.

The 14th century patterns are bold and powerful. They are confined to inscriptions and very stylized floral elements which form almost pure geometrical patterns. The colours are white together with blue and brown in few different tones. Examples of such style are to be found in the mosaics of the spandrels and the remains of a Mihrab in the mausoleum of Baba Qasim in Isfahan, dated 1340 A.D.[5], and in the magnificent mihrab in the Rabenou collection of about the same time[6]. A little stylistic change occured in the decoration on the faience mosaic of the exquisite Mihrab in the mosque of Yazd of the year 1375 A.D.[7] (pl. 586), where a tendency towards naturalistic representation is felt in the treatment of the floral ornament in the spandrels.

In the 15th cent., however, this tendency of semi-naturalism was only represented in very sporadic examples, as the patterns became more decorative and much more

(1) Examples can be seen in Ars Islamica, III, fig. 3, p. 50 (dated 1203); Survey, Pl. 722 E. (dated 1259); Wallis, Godman Col., Wall tiles, fig. 23 (dated 1207).

(2) Sarre, , op. cit., II, fig. 122, p. 51; fig. 125, p. 53, and pl. 22.

(3) Survey, Pl. 723 C. (dated 1329 A.D.).

(4) Survey, Pl. 722 F. (dated 1338 A.D.).

(5) Survey, Pl. 417.

(6) Survey, Pl. 402.

(7) Survey, Pl. 443.

There was an advance in technique as well as in the use of colours and increase of their number. More surfaces outside and inside the Timurid buildings were decorated with faience mosaic. The decorative motives of such mosaics consist of arabesques and floral scrolls bearing leaves, rosettes and peonies, often within lobed medallions. The background is a brilliant cobalt blue, and the pattern is in white, yellow, turquoise blue or green, with the addition of purple manganese and black. In Samarqand, we have fine mosaics in the Palace of Timur which was partly built in 1395/6 A.D., and in the mausoleum of Timur (1405)(1) (pl. 603). Isfahan has important monuments with faience mosaic from the 15th century. One of the most beautiful is the portal of the tomb Darb-i-Imām which was completed in 1433 A.D. under Jahan Shah of the Black Sheep Turkman. A famous monument in Tabriz is the Blue Mosque (Pls. 588 - 590) built under Jahan Shah (1437 - 1467 A.D.)(2). The elaborate pattern on the Mihrab of the Masjidi Mir Chaqmaq at Yazd dated 1437 A.D., (pl. 587) shows the light lively character of the decoration of the faience mosaic in the 15th century(3).

**Conclusions:**

The Islamic buildings in Persia were sometimes decorated with glazed wall tiles both on the interior and on the exterior. It seems that wall tiles became fashionable in the 13th century as several dated examples survive since that time (Pls. 841, 842). Although the industry of wall tiles existed in several centres in Iran, Qashan was almost certainly the most important centre, since Rayy has never survived after its destruction by the Mongols in 1220 A.D. Moreover the recently discovered treatise in Istanbul on ceramics in Qashan, dated 1307 A.D., by Ibn Abu-Tahir of Qashan, confirms its importance as a ceramic centre during the 13th and the 14th centuries.

Some surviving Mihrabs of glazed tiles were made by members of the actual family of Abu Tahir. The three Mihrabs in the sanctuary of the Imam Rida at Mashhad were made by Muhammad Ibn Abu Tahir in 1215/16 A.D. The elaborate mihrab from the Imam Zada Yahya at Veramin was made by 'Ali Ibn Muhammad Ibn Abu Tahir in 1265 A.D. (pl. 584) the father of the man who wrote the treatise.

The tiles, used in the Mihrabs, are rectangular and bear no figural decoration, unlike the tiles which decorate sercular buildings. Some of the latter are star and cross shaped, and show figural subjects. The star tiles became popular and reveal all kinds of decoration. Their patterns

(1) Survey, Pls. 419 - 21.
(2) Survey, Pls. 452 - 456.
(3) Survey, Pl. 449.

ranged pattern and embedding them in plaster on the wall. Eventually we come to the elaborate Persian mosaic, in which the most intricate floral scroll-work background and all parts are cut out of glazed slabs and are fitted together on the wall surface. This elaboration of the process was reached towards the end of the 14th cent. (pl. 567).

Examples of the second stage are to be seen on the Seljuq buildings of Asia Minor; but it is evident that the art came from further East, for the signature of a Mosul artist occurs on a brick from a mid-13th century building at Konia[1], while the Sirtcheli Médressé (1243 A.D.) in the same city bears the inscribed name of Muhammad son of ‘uthman, the architect of Tus in Khorasan.

Mosaics have been found in the old Seljuq city of Sultan-Kala in Merv, at Mashhad in Khorasan, at Tabriz (late 13th cent.) (pl. 589), at Sulaniyya (pl. 585) (early 14th cent.), at Yazd (Pl. 586) on the tomb of Tamerlane at Samarqand (1413 A.D.) (pl. 603), at Bukhara (pl. 598), at Samarqand (Pl. 598) and at Isfahan (pl. 567).

Thus the art of mosaic faience was known all over Iran, yet its great development seems to have taken place in Isfahān as monuments indicate (pl. 567). The spandrels and the remains of a Mihrāb in the mausoleum of Baba Qasim in Isfahan dated 1417 A.D. are entirely of faience mosaics with a bold pattern of arabesques in white, dark blue and light blue[2]. A magnificent example from about the same time is the Rabenou Mihrāb[3]. Its bold design of very stylized rosettes, leaves and branches set side by side. Interlacing each other, they give the illusion of a poweful geometrical pattern. Its vivid effective scheme of colour is formed by the skilful disposition of blue and brown in various tones. The Madrasa Imami, dated 1354 A.D. (pl. 567), is richly decorated with geometrical patterns and bands of inscriptions in faience mosaic. The beautiful Mihrab of this Madrasa is now in the Metropolitan museum. Its decoration consists of bands of Koranic inscriptions, arabesques and geometrical interlacings. The mosque of Yazd (pl. 586) also contains a magnificent mihrab of the year 1375 A.D.. A semi natural decoration is seen in the spandrels[4]. A further development of the 14th century faience mosaic may be seen in the mosque of Masjid-i-Jami‘ at Isfahan (Pls. 562 - 566).

While in the 14th century the patterns are magnificent and powerful, in the 15th century they become more elaborate and decorative.

(1) Migeon and Sakisian, La Céramique d'Asia Mineure et de Constantinople, p. 7.
(2) Survey, Pl. 417.
(3) Survey, Pl. 402.
(4) Survey, Pl. 443.

scription on floral ground. In the spandrels and under the arch are floral ornament built up of interlacing branches, half palmettes and lotiforms. The patterns are much more elaborate and complicated than previous types, although they belong to the same style and do not show any Chinese influence, which has not yet appeared(1). According to some writers, the Chinese influence appears in the lotiform. The lotus can be traced from the Sasanian period. Moreover, it is found on the lustre tiles from Samarra(2).

11. An inscription frieze from a Mihrāb, with floral scrolls, signed by Yusuf ibn 'Ali ibn Muhammad ibn Abu Tahir (pl. 844 E), is of Qashan style and is dated 1310 A.D. The floral scrolls are more elaborate, continuous and crowded than before. They give a semi-naturalistic illusion(3).

12. A star-tile with flowering shrub in relief (combined with blue), dated 1329 A.D., is of Sultanabad style(4). The floral decoration is much more naturalistic than anything beforehand. Instead of the symmetrical disposition, there is a harmonious balance in the composition. This semi - naturalism may be due to Chinese influence through the Mongols. The decoration of the background is eliminated to the minimum. That goes on with the naturalistic tendency(5).

To this semi-naturalistic type of shrub we can group other dated tiles(6).

13. A star-tile bearing the figures of personages in Mongol costumes, in the British museum, is dated 1338(7).

The last mentioned tiles show a degenerated type, which suggests that this industry had begun to give way to another, towards the end of the 14th cent., i.e. the faience mosaics.

The use of mosaics of glazed pottery is a feature of near Eastern wall decoration. It has probably begun with the embedding of glazed bricks in the wall surface, as in the Akhamenian friezes at Susa. A further stage is reached in the cutting of glazed slabs into a pre-ar-

(1) Ars Islamica, II, 1935, pp. 58 - 60, fig. 18.
(2) Sarre, , op. cit., vol. II, fig. 122, p. 51 and fig. 125, p. 53, and Pl. 22.
(3) Survey, Pl. 725 E.
(4) In the British Museum.
(5) Survey, Pl. 723.
(6) Ars Islamica, III, fig. 17, p. 64, dated 1337 A.D.
- Ibid.; fig. 20, p. 64, dated 1337 A.D.,
- Ibid; fig. 16, p. 64, dated 1337 A.D.,
- Ibid.; fig. 18, p. 64, dated 1338 A.D.,
- Ibid.; fig. 19, p. 64, dated 1338 A.D.,
(7) Survey, Pl. 722 F.

decoration built up with the characteristic half palmettes on floral background with smaller ornaments.

In short, it consists of Mihrābs surrounded by friezes with inscriptions and stylized floral ornaments in an uneven type. The colours are mingled blue and brown[(1)].

5. A star-tile, lustre painted, Qashan, dated 1227 A.D., bears the figure of a camel rider on a background with branches, flowers, leaves and a bird. The background is decorated with thin curves as well as the costume of the rider, while the camel has spots. The various elements are arranged in such a way that they fill the star-shaped space[(2)].

6. A luste star-tile, from Qashan, signed by abu Zayd, dated 1259 A.D., is decorated with two seated personages, birds and floral ornament, the whole being arranged in a very decorative way[(3)].

7- Star and cross tiles from the Imam Zāda Yahyā, Veramin, of Qashan style, available in various museums and collections, dated 1262/3 A.D., bear floral designs and arabesques. The foliated ornament is symmetrically arranged on a ground of dots and scrolls, in white on lustre. Koranic inscriptions and the date 661 (1262 A.D.) are on the border[(4)]. This Mihrāb is similar to another Mihrāb at the Imām Zada Yahyā, Vermin, signed by Ali ibn Muhammad ibn Abi Tahir, Qashan style, dated 1265 A.D.[(5)] (pl. 584). This Mihrāb is very similar to the Mihrāb from Masjidi Maydan, Qashan, dated 1226 A.D.[(6)].

8. Star tiles, reused in the Imam Zā da Ja'far, Damghan, Qashan style, (dated 1266/7 A.D.), bear figures of personages, animals (deer, hares, bears, leopards and birds), and arabesques[(7)].

9. A star-tile, Sultanabad style, dated 1304 A.D. bear eight lines radiating from the centre. Between them, there are symmetrically arranged leaves and flowers on dotted ground, in white reserved on brown lustre[(8)].

10. An upper part of a niche Mihrab, said to be from Natanz, Qashan style, is dated 1307 A.D., in which the pointed arched band has a Naskhi in-

(1) Survey, Pl. 704.
(2) Survey, Pl. 722 D.
(3) Survey, Pl. 722 E.
(4) Wallis, Godman collection, wall tiles, Pl. 35.
(5) Survey, Pl. 400.
(6) Survey, p. 704.
(7) Survey, Pl. 721.
(8) Wallis, Godman collection, wall tiles, fig. 23.

ence from that of 1226 A.D. The same man made the Mihrāb from Qum dated 1264 A.D., now in Berlin.

The tiles made for the Mihrābs as well as those made for the friezes are usually rectangular, and those for religious buildings are decorated only with arabesque and inscriptions.

Tiles for other buildings were mainly star and cross-shaped (Pls. 841, 842). Some of them are decorated with figure subjects which were popular in Persia and consist of hunting scenes or seated figures, single or in groups.

A study of some of the dated tile may help us in tracing the stylistic development of glazed tiles in the 13th and 14th centuries.

1. A star-tile of Qashan style, dated 1203 A.D. (pl. 841) is decorated with four seated figures on a background of stylized foliage and birds. The composition is symmetrical and the representation is very stylized and decorative[1].
2. A star-tile, lustre painted, qashan, in the museum of Islamic Art, Cairo, dated (608 H, 1211 A.D. is decorated with a bearded steated person, foliage and animals. Here, the elements are mixed to such an extent that it is difficult to tell which is the background and which is the foreground[2].
3. A lustre star-tile in Pensylvania Museum of Art, dated 608 H. (1211 A.D.) (pl. 842) is decorated with two seated personages on a foliage background. It follows the earliest tile of 1203 A.D. in the symmetry and disposition, but the floral ornament on the costumes are more eleborate[3].
4. A Mihrāb from the Masjidī Maydan, Kashān, made by al-Hassan ibn 'Arabshah (pl. 843) dated 1226 A.D., bears three friezes surrounding the Mihrāb. The outer frieze contains small kufic inscription while the inner has monumental Naskhi writing. The middle frieze is decorated with stylized floral ornament. The Mihrāb is a keel arch on two columns. Between the columns is a smaller keel arch on two smaller columns. Between these smaller columns is a very small Mihrā b formed by a band of inscriptions. Arches and friezes between the Mihrāb bear inscriptions. The columns are decorated with stylized floral ornaments of overlapping and interlacing branches. All the inscriptions are superimposed on stylized floral background. In the spandrels and arches are typical Seljuq

(1) Ars Islamica, vol. III, fig. 3, p. 50.
(2) Survey, Pl. 722 B.
(3) Survey, Pl. 722 C.

squares, while the glaze and the painting are done in yellow, brown and sometimes red lustre colours. Human figures are not represented on these tiles.

Tiles seem to be used in the revetment since the 9th cent. In the Freer Collection at Washington there is a tile with iridescent blue glaze bearing the date (947 A.D.), and in the Kelekian Collection is a turquoise - glazed tile with the date (1121 A.D.), in raised characters. Both tiles are star - shaped. No star-shaped tile survives before 947 A.D.. These star - shaped tiles (Pls. 841, 842) became the most characteristic in later Persian tile work. They are usually eight-pointed and fitted into a pattern by means of cruciform tiles. These are the only known dated tiles from Persia before the 13th cent. A.D.

In the 13th and 14th centuries, the mosques and buildings were decorated with revetments of glazed tiles. Yāqut described Rayy in the early 13th cent. as a magnificent city having its houses coverd with brilliantly glazed and coloured bricks. Ibn Battutā in the 14th cent. called the tile revetments at Mashhad 'Ali, Isfahan, Tabriz and Kallat «Qashani» or ware of Qashan. Moreover, dated examples of tiles from the 13th cent. are numerous (Pls. 841 - 844).

Qashan (pl. 843) was perhaps the most important centre of glazed tiles in the 13th and 14th centuries, especially after the destruction of Rayy by the Mongols in 1222 A.D., from which it never recovered. The technical name of «Qashani» is a sufficient proof of the importance of Qashan in that kind of ceramics. Moreover, a treatise on Iranian faience technique in Qashan had been discovered. Its author is Abu'l Qasim 'Abd Allah ibn 'Ali ibn Abi Tahir of Qashan. He was a member of a famous family of Qashan potters, who made some of the most beautiful Mihrabs.

The earliest known works of this family are the three Mihrabs of 1215 - 16 A.D. in the sanctuary of the Imam Rida at Mashhad which were made by Muhammad ibn Abī Tāhir.

The Mihrāb from the Maydān Mosque at Qashan (pl. 843) is a masterpiece(1). It consists of three Mihrabs decorated with friezes of inscriptions on floral ground and with arabesques. The colours are mainly blue and brown.

A similar Mihrāb from the Imam Zāda Yahya at Veramin (pl. 584) was made by Ali ibn Muhammad ibn Abi Tahir (d. 1265 A.D.), the father of the man who wrote the treatise(2). The elaborate decoration of this Mihrab shows Iran ceramic art at its height. Although this Mihrāb was made after the Mongol invasion, it shows neither Chinese influence nor great stylistic differ-

(1) Survey, Pl. 740.
(2) Survey, Pl. 400.

# Glazed Tiles as an Architectural Ornament in Persia(*)

The earliest known use of glazed bricks is represented in the frieze found at Susa and preserved in the Louvre[1]. It belongs to the Akhamenian period in the 4th cent. B.C.. It is decorated in relief and coloured tin-glazes with figures of the Royal bodyguard and winged animals. This frieze decorated the palace of the Akhamenid kings. It naturally suggests that glazed tiles and bricks were used in the Akhamenid period to decorate the buildings.

From the Akhamenid period until the Islamic conquest, nothing had been found in Persia that suggests the continuation of using wall tiles. The Sasanians used panels of stucco moulded and carved with figures, stylized plant and geometrical ornament to decorate the walls of their buildings[2]. This procedure remained for centuries and was frequently used in conjunction with earthenware tiles.

In the Islamic period, however, glazed wall tiles were used. The earliest wall-tiles from the Islamic period were discovered at Samarra. They decorated the walls of the Abbasid palace on the Tigris inhabited from 836 to 883[3]. They are mainly of two kinds: square and long hexagons. The square tiles are decorated with a cock Surrounded by a circular wreath or with a lotiform with four lotus in the four corners. The hexagons, which, according to Herzfeld's reconstruction, separated the squares with the cock's ornament, are decorated with spotty floral and rather irregular ornament. A similar decoration covers the background of the squares with the cock.

Similar square tiles decorate the mosque of Sidi 'Oqba at Qayrawān in Tunis (248 H., 862 A.D.) (Pl. 816). Historical evidince and stylistic similarity connect them with Mesopotamia at the end of the 9th cent[4].

Both tiles show a ground with

(*) A Seminar at the Courtauld Institue of Art, University of London, 1949.
(1) Survey, Pl. 77.
(2) Ibid., Pls. 171-178.
(3) Sarre, Ausgrabungen von Samarra, vol. 2, Pls. 51-54, and Pls. 21, 22.
(4) Creswell, Early Muslim Architecture, II, Pls. 86, 86 A.

racial type of the figures is Persian. Other Seljuq stucco reliefs found chiefly in Rayy, Sava and Qashan are decorated with animals or birds conbined with arabesque patterns(1).

The conquest of Mesopotamia, Syria and Asia Minor by the Seljuqs exposed them to the Seljuq art, especially, to its frequent representation of human figures and animals: These representations became numerous on the buildings, bridges and gates erected in the cities of these countries under the Seljuq reign, such as Diar Baker (Amida), Mosul and Baghdad in Mesopotamia, and Konia in Asia Minor.

In Kara Saray «Black Palace», built by Badr ad-Din Lulu at Mosul, there are figure subjects and birds in the interior stucco decoration(2). In some of the panels and one of the friezes, birds form integral parts of the arabesques themselves. One band of inscriptions has a background of scrolls ending in the heads of beasts, a feature most probably originating in Central Asia.

From Qonia came some stucco reliefs which were in a pavilion of a palace built by Sultan 'Ala' ad-Din Kai Kubad (1219 - 1263 A.D.). Most of them probably date from later period, perhaps that of Sultan Kilij Arslan IV (1257 - 67). These reliefs are parts of bands and friezes of stucco. The larger reliefs have figure subjects. One of them is in the Chinili Kiosk in Istanbul (Pl. 339). It represents two horsemen, one attacking a dragon, the other a lion, in a very lively composition and skilful modelling.

As for Egypt, although the figural representation in general was not rare in the Tulunid period and was frequent in the Fatimid period, the known stucco figure representations are very rare. The Museum of Islamic Art in Cairo, however, possesses a few fragments of Egyptian stucco incense burners with figural and animal decorations(3).

## *Abbreviation*

Survey: Pope Arther Upham and Ackerman, Phyllis, A survey of Persian Art, from Prehistoric Times to the Present, London and New York, 1939.

(1) Dimand, A Handbook of Muhammadan Art, fig. 56, p. 94.
(2) Sarre, Archaeologische Reise, III, Pls. 96 7.
(3) Art Bulltin, XIII, fig. 24, p. 458.

features such as the head of the so-called representation of the Caliph.

The figural representation in stucco is seen in Samarra in the two friezes with stucco reliefs of two humped camels and men in profile. They stand white on a blue background. The pose, the composition, the profile of the men, the tree dividing the units and the two humped camels are similar to those in Achaemenian art.

Although the figural representation was known during all the centuries of Islam, the next known stucco figure representations are those of the Seljuq period (Pls. 1294 - 1298). These figural representations were limited to temporal architecture and were not allowed in mosques and other holy places. In Iran, the compositions were often quite elaborate, representing hunting scenes (Pl. 1296) or court scenes (Pl. 1294), princes, musicians and entertainers (Pls. 1295, 1297, 1298). Sometimes the relief is high and approaching scuplture in the round. The different examples here, as in any other art, are of two kinds: archaic and advanced. The archaic[(1)] may be attributed to the early time of the Seljuq period or to inferior artists, while the more advanced type, which tends to whow expression, psychological effect and variety in design and subjects apparently belongs to the later period[(2)]. However, some of these may be forgeries[(3)]. Thus we must be careful in accepting the attribution of some of the figural stucco panels, since some of them have been proved to be forgeries.

Larger panels of stucco relief revetments were also used in Seljuq palaces and houses. One of these was found at Rayy[(4)]. It is inscribed with the name of Tughril (Pl. 1294). This may be Tughril Bey II (d. 1195 A.D.) and so may belong to the end of the 12th century. Other panels[(5)] may be dated from the end of the 12th century or the beginning of the 13th century. They have typical Seljuq inscriptions and arabesques. Their subjects and figural representations could be compared with those on Seljuq pottery[(6)] as well as their division into compartments[(7)] (Pls. 1295 - 1297). These panels are of very great artistic quality and the combination between figural, animal, plant, geometric and calligraphic decorative elements is skilful and magnificent. Again the decorative and representative figural stucco panels are related to those of the miniatures of the 13th century. The

(1) Art Bulletin, 13, p. 439, figs. 1-12.

(2) Art Bulletin, , 13, p. 445, figs. 14-23.

(3) cf. those in Berlin and Worcester Art Museums.

(4) Survey, Pl. 517; Syria 13, p. 68.

(5) Survey, Pls. 515, 516, 518.

(6) cf. Survey, 515 and 633 b (the horse).

(7) cf. Survey, 516 and 639 b.

# Islamic Figural Stucco Sculpture before the Mongol Invasion(*)

Figural stucco scuplture was widely known before Islam. It was known in Egypt as early as the Roman period. Hundreds of stucco masks were found in the Egyptian Roman tombs. In Dora Europos stucco cornices were discovered with various figure representations: such as masks, horsemen and banquet scenes of a debased Hellenistic style, as well as very crude portrait busts on stucco blocks. Some of these are at University Museum of Yale. In Ctesiphon, Kish and other places in the Sasanian world several stucco reliefs with figural representations[1] were found.

The Figural stucco sculpture in Islam started with those found at Khirbet el-Mafjar (Pl. 476) and most probably date from the reign of Hisham (724 - 43 A.D.)[2] Although these statues are doll like in a simple frontal pose, their modelling, clear cut features and curves of the drapery may connect them with a degenerating phase of Hellenistic art. The shaping of the eyes and the eyebrows connected with the top of the nose bear some similarity to some of the early Coptic sculpture[3].

The figural representations in Qasr el-Hair el-Gharbi (Pl. 488) show variation in subjects and difference in style and in aethetic value. Most of them recall the Hellenistic and Syrian art especially that of Palmyra. Those, however, are different from the so-called representation of the Caliph. While the former shows a representation of a group, with drapery showing the construction of the body and a rather good modelling, the latter is stiff, rigid and doll like, and could be related to the figures represented in the picture of the Enemies of Islam at Qusayr 'Amra (Pls. 468, 469). Although the majority of the figures, again, are derived from the Hellenistic Syrian traditions, some of them have no prototype, and others have Sasanian

(*) A Seminar at the Courtauld Institue of Art, University of London, 1949.

(1) Metropolitan Museum, Bull., 1940, October, p. 191; Ars Islamica, IV, p. 175, figs. 1, 4, 8.

(2) London News, p. 728.

(3) Notes on Early coptic sculpture, 1938, fig. 2, p. 186.

9. Palestine Quarterly, 10, 1944, P. 153.
10. Revue des Arts Asiatiques, 12, 1938, P. 12.
11. Sarre, Archacologische Reise.
12. A Survey of Persian Art. (Abbr.: Survey)
13. Syria, vol. 2, P. 230; vol. II, P. 43; vol. 13, P. 68; vol. 17, P. 365; 1939.
14. Van Berchem und Striyzgowski, Amida.
15. Wiet, Les Mosquée du Caire. (Abbr.: Wiet)

with a beatiful openwork in stucco on the windows of the mosque of as-Salih Talaye (1160 A.D.) (Pl. 138).

Thus the Fatimid stuccoes began from Tulunid and Abbasid origins, then became influenced by the Iranian and Seljuq characteristics. But at the same time, they reveal some similarity to those of North Africa and Islamic Spain. That may be due partly to the fact that the Fatimid features had originated in North Africa and partly to the fact that Fatimid Egypt like Islamic Spain and North Africa, was influenced by the Hellenistic traditions, which were probably kept alive in Egypt through the Coptic Art.

**Conclusions:**

Stucco decorations started in the Islamic world with predominance of Syrian Hellenistic influences as seen in the stucco of Khirbet al-Mafjar (Pl. 476) at the beginning of the 8th century. Probably at the same time, there was another school of stucco decoration in Iran following Sasanian traditions with slight Hellenistic inspiration. The Sasanian influences, together with Central Asiatic influences, became most dominant in Samarra (Pls. 1291 - 1293) during the second half of the 9th century while the Iranian school was continuing its way in the 10th century in Nayîn (Pls. 569, 570), Nishapur and Turkestan. These equally show Samarra styles (Pls. 1291 - 1293), which were universal types in the Islamic world in the East during the 9th and 10th centuries as they appear in Egypt, Syria and Iran.

From the 11th century up to the 13th century the Seljuq ruled Iran, Mesopotamia, Syria and Asia Minor, and a characteristic style combining the early Islamic with the Sasanian and Eastern Iranian origins appeared in these countries and extended its influences to Fatamid Egypt in the end of the 11th century and during the 12th century.

Equally, the figural representations were frequent in the Seljuq art and apparently influenced miniature painting in the 13th and 14th centuries.

## *Sources*

1. Ars Islamica, vol. 1, P. 58 and vol. 4, PP. 175, 315.
2. Art Bulletin, vol. 13, P. 439 and vol. 16, P. 321.
3. Burlington Magazine, vol. 35, P. 180, and vol. 50, P. 36.
4. Cahiers d'art, V (1930), P. 41 - 44.
5. Creswell, Early Muslim Architecture, vols I and II.
6. Herzfeld, Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und Seine Ornamentik.
7. London News, May 28, 1946, P. 726.
8. Metropolitan Museum, Bulletin, October, 1937, P. 23; October 1940, P. 191; April 1942, P. 92.

change in style, especially in the greater prominence of the connecting scrolls which frequently have two stripes[1]. The later ornaments in the entrance cupola of the mosque (Pl. 129) date from about (1100 A.D.) and remind of the Seljuq style[2]. The stucco decorations of the N.E. minaret of the mosque of al-Hakim (990 - 1012A.D (Pl. 134) are early and most probably date from the first decade of the 11th century[3]. Arabesques of a developed type appear here. The traditional patterns have been replaced by a graceful and rhythmic play of scrolls, which run in various directions and interlace with each other. Round the third floor of the minaret is a frieze of faliated Kufic inscriptions bearing the date (1003 A.D.) probably of East Iranian origin[4]. The five lobed vine leaf decorating the foliated Kufic inscription, however, has its parallels in Qayrawan (Pls. 645 - 651) and Cordova mosques (Pls. 668 - 690), and bands of scrolls with three lobed leaves as well as the lozenges remind of the decorations at Madinat az-Zahra'[5] (Pls. 691 - 695). These belong to old Umayyad Syrian traditions before Tulunid Eastern influences.

In the late 11th century, stucco decorations were applied to many Mihrabs in Cairo such as the Mihrab in the mosque of al-Juyushi[6] (1085 A.D.) (Pl. 135). Its stucco decorations show stylistic difference from those of al-Hakim's mosque (Pl. 134). Here, stucco ornament is in four friezes, all fully decorated and crowded with patterns of lobed arabesques with palmettes and geometrical elements. This style could be compared with those of Nayîn (Pls. 569 - 571) and Nishapur in the 10th century and that suggests an Iranian influence perhaps through the Seljuqs.

The Seljuq influence is more evident in some of the Egyptian stucco decorations in the 12th century such as those on the entrance cupola of al-Azhar[7] (Pl. 129), the triple Mihrab of the Mausoleum of Ikhwat Yusuf «Brothers of Yusuf» (1100 A.D.)[8] and the stucco Mihrabs of the Mausoleum of Sayyida Ruqayyah (1133 A.D.)[9] (Pl. 137). These stucco decorations, however, differ from the Seljuq style as they are rendered in flat relief, not in the high relief characteristic of the Seljuq monuments in Iran. From the end of the Fatimid period, we meet

(1) Wiet, Pl. 12.
(2) Wiet, Pls. 13, 14.
(3) Wiet, Pls. 20 - 23.
(4) Wiet, Pl. 21.
(5) Wiet, Pls. 21, 22.
(6) Wiet, Pl. 25.
(7) Wiet, Pls. 13, 14.
(8) Wiet, Pl. 35.
(9) Wiet, Pls. 38, 39.

while the spandrels of the Mihrab show a version of the «quilted» style which dates to Ancient Persia, as well as the quatrefoil lattice that fills the Mihrab nich half dome. The combination of Sasanian survivals, early Islamic elements and two different Seljuq styles could be explained by variations in the work of different stucco designers and carvers.

We may mention, here, the excavations in Termedh in Turkestan, some of which, according to stylistic and epigraphic evidences, could be attributed to the 11th century and others to late 12th century. They are similar to the sculptured stucco of Rabat-i-Malik (1079 A.D.) and those of the Mausoleum of Sutlan Sanjar in Old Merv in the 12th century. Moreover, they show further development from those at Samarra (Pls. 1291 - 1293), Ibn Tulun's mosque (Pls. 114 - 122), Nayîn (Pls. 569 - 571) and Nishapur. They contain panels and friezes of plant, geometrical and animal decorations.

Three Mihrabs in masjidi Jami' at Ardistan (1160 A.D.) (Pl. 574) are richly ornamented with stucco[1]. Several systems of arabesque are interwined or placed one above the other. The heavy or «Baroque» arabesques in high relief usually form the background. Some of the intricate arabesque patterns of these Seljuq Mihrabs might have been prototypes for the thirteenth century Memluk wood work[2].

Thus the study of some dated examples of the Seljuq works in Iran has revealed that, apart from the figural and animal decorations, the Seljuq ornaments show different types. They began with a combination of Sasanian and earlier Islamic styles together with Central Asiatic influences. In Ardistan Mihrabs (Pl. 574), however, they developed into a typical feature characterized mainly by the interlacing and overlapping of the stylized two lobed leaf. yet, the Seljuq style became universal in the Eastern Islamic world up to the 13th century and even survived the Mongol invasion and its influences extended to the Memluk era.

Stucco decorations in Fatimid Egypt can be studied in the stucco of many monuments[3]. First of all, some stucco remains on the southern and northern ends of the enclosing wall of al-Azhar mosque (Pls. 125 - 131) (970 A.D.), where there is a lower frieze reminding of Ibn Tulun's mosque. The whole stucco ornaments of the encolosing wall, however, are imitations of earlier decorations and show similarity to those of Ibn Tulun's mosque (Pls. 114 - 122) and are apparently derived from them. Yet, they show a

(1) Survey, Pls. 323, 4.

(2) Dimand, A Handbook of Muhammadan Art, fig. 65.

(3) Syria 17, p. 365.

pur stuccoes belong to the last period of rebuilding in Nishapur, that is between 961 and 981 A.D., when Muhammad ibn Sinjar was governor of Nishapur under the Samanid rulers: Mansur I and Nūh II. They might have served as prototypes for the Seljuq styles.

The latest style of Nishapur stuccoes, which probably dates from the beginning of the 11th century, forshadows the Seljuq decorations which are essentially characterized by a complete freedom of interlacing and overlapping forms (Pls. 1294 - 1298).

From the Seljuq period in Iran, there are dated stucco decorations. Probably from the late 11th century, there is the stucco decoration on the posts in the great dome in Isfahan, although it is a subject of controversy and of rather unique and earlier type.

The dated stuccoes of Masjidi Jami' in Qazwin (1116 A.D.) (Pl. 579), of the Mihrab of the Imam Zada Karrar in Buzan (1134 A.D.) (Pl. 583) and of the Masjidi Jami'in Ardistan (1160 A.D.) (Pl. 574) can reveal the development of stucco decoration in Iran in the Seljuq period and help to some extent in dating the rest of the stucco decorations before the Mongol invasion. There are, however, some stucco ornaments which are suggested by some writers to be from earlier date such as the stucco ornament on the soffit of the Mihrab arch in the Masjidi Jami' in Shiraz, the pattern of which is half way between the foliate scrolls in the dome of the Rock in Jerusalem (Pls. 47 - 54), and those of Nayîn[1] (Pls. 569 - 571), and thus probably dates from about 875 A.D..

Stucco decorations of the Masjidi Jami' in Qazwin[2] (1116 A.D.) (Pl. 579) are conceived in terms of brick, which was predominant in the last century. In the main frieze of the dome is a very beautiful Kufic inscription[3].

In the Mihrab of the Imam Zada Karrar in Buzān (1134 A.D.)[4] (Pl. 583) pearled roundels framing foliate motifs form frieze patterns and a coarse foliatian fills the south squinch[5] and has an archaic appearance and reminds of Hira Stucco in the 8th century and Samarra stucco in the 9th century[6] (Pls. 1291 - 1293). The north squinch, the face of that arch and the tympanum of the Mihrab are filled with a fine close foliation, the affiliations of which might seem to be later. In the lower arched panel of the Mihrab is a broad tree form reminding of Nayin,

(1) Survey, Pl. 305, fig. 469.
(2) Survey, Pl. 521 A.
(3) Survey, Pl. 311 B.
(4) Survey, Pl. 312 A.
(5) Ars Islamica, I, (1934), figs. 9, 10, 12-15.
(6) Herzfeld, op. cit., I, pp. 190-223.

towards a more naturalistic representation of the details, and away from the severe stylization and abstract of Samarra late style. This naturalistic tendency is even added to the kufic inscriptions (Pl. 571) which became animated with floral details[1]. As for the stylistic origins of Nayîn stucco ornaments, it is obvious that they belong partly to Samarra styles (Pls. 558, 1291 - 1293) and partly to the Sasanian art (Pls. 943 - 950), flavoured with Hellenistic feeling, probably from Bactria and Syria. Closely related to Nayîn types are the stucco ornaments excavated in Nishapur[2], which reveal, however, more developed motifs, decorative elements and surface elaboration.

A stucco panel found at Sabz Pushan shows traces of polychrome painting[3]. It reveals fecundity of design, wealth of elements and a very skilful combination between geometrical, plant and animal decorative elements.

Some of the stucco inscriptions found in Teppeh Madrasa are similar to those of Nayîn[4].

Some of the stucco finds, however, could be attributed to the late nineth century[5], the later and the greatest part to the end of the tenth century[6], and the last of that style could be represented by some examples[7]. In the last style, the geometrical pattern is much more shallow and the technique reveals a feeling of space and movement. The earliest sticks closely to simple leaf forms and palmettes arranged on vines that tend to form circles, and the surface remains in one plane. In the second style, the stucco ornaments are conventionalized, but do not break out the plane; in the latest style, the plane surface is no longer essential, and there is a certain freedom in using interlacing and overlapping forms. Generally, Nishapur stuccoes form an important link between the early Abbasid (Pl. 1291) and the Seljuq styles of Iranian stucco decoration (Pls. 1294 - 1298).

The palmette is the essential motif in this decoration. There are palmettes of several types: half palmettes of the Sasanian style, simplified half palmettes without lobes, larger palmettes with a ribbed surface, trilobed palmettes, composite palmettes etc.

Some of the stucco panels were originally painted.

Most probably, the latest Nisha-

(1) Metropolitan Museum, Bulletin, vol. 32, O et., p. 23 and vol. 37, april, p. 83. Nishapur was founded by the Sasanians. It became the residence of the Seljuq alp Arslan before he ascended the throne, and the home of Nizam al-Mulk.

(2) Ibid., vol. 32, fig. 43.

(3) e.g. Ibid., vol. 37, p. 96. fig 19. The inscription, here, reads Òİ Ó úİ not úİ ôÓ as wrongly stated in the Bulletin.

(4) Ibid., vol. 37, fig. 13 low.

(5) Ibid., vol. 37, fig. 13 top and 14, Bulletin, vol. 32.

(6) Ibid., vol. 37, fig. 15.

(7) Art Bulletin, 16, fig. 2, p. 322.

to the exterimity. This last type (Pls. 558, 1293) was used to cover vast areas and it was very practical for casting.

Samarra styles of decoration were adopted in all the provinces of the Islamic East as they are evident in Egypt (Pls. 114 - 122) and Iran (Pls. 569 - 570).

Examples of it have been found in many places: for example, at Damascus, where the upper part of a little Mihrab[1] decorates the north face of a pier of the west riwaq of the Great mosque, nearest to the west entrance; at Rusafa, where a band of stucco ornament of the middle style has been applied to the apse of the great basilica[2]; at al-Gharra', in the Mihrab of Makan 'Abd el-Aziz[3] (Pl. 1290); and to the north-east at Nishapur and Afrasiyā b, near Samarqand. But the ornament of the mosque of Ibn Tūlūn (Pls. 114 - 122), and of the Dayr as-Suryani (AD. 914) in the Wādī Natrūn west of the Delta in Egypt are the two most westerly examples of the art of the Abbasid Caliphate in the 9th and 10th centuries. The stucco ornament of Ibn Tulun's mosque (876 - 9 A.D.) (Pls. 114 - 122) is obviously derived from Samarra. Here, the three styles of Samarra (Pls. 558, 1291 - 1293) are mixed together and harmoniously combined[4], but the vine leaf is that with plastic middle rib, not with the sharply cut concentric ridges of Samarra. That could be due to Hellenistic influences[5]. The stucco decorations in the first half of the tenth century in Egypt are represented by those of Dayr as-Sūryanî (AD. 914). These stucco decorations are similar to those of Ibn Tulun's mosque (Pls. 114 - 122) and Samarra (Pls. 558, 1291 - 1293) and obviously derived from them.

The stucco ornaments in Nayîn in the 10th century (Pls. 569, 570) show fecundity, wealth of motifs and originality in design. Some of the motifs are direct descendants of those of Samarra, espacially the vine leaf ornament[6]. The examining of Nayîn stucco decorations shows, however, a further development from Samarra types. Here are more crowded surface, more sweeping of lines in the treatment of the elements such as the acanthus leaves[7] which decorate the spandrels, the development of the five lobed vine leaf of Samarra (Pl. 1291) to a leaf in which the eyes (holes) are replaced with three lobed leaves[8]. It is clear that the tendency is turning in Nayîn

(1) Sarre, op. cit., II, p. 13 and Abb. 137.
(2) Creswell, op. cit., II, Pl. 121c.
(3) Ibid., II, Pls. 99-112.
(4) cf. Khirbet al-Mafjar.
(5) cf. Syria XI, Pl. IX, p. 48 and fig. 2, p. 46 with Herzfeld, , op. cit., fig. 310, p. 212.
(6) Syria, XI, fig. 5, p. 52.
(7) Ibid., XI, fig. 3.
(8) Ibid., II, Pl. 33, p. 232 etc.

before in Umayyad decorations such as those of the Dome of the Rock (Pls. 47 - 54), Mshatta (Pl. 479) and Khirbet el-Mafjar (Pls. 476 - 477). However, the vine leaves at Taqi Bustan have ridges. Moreover the eyes with concentric ridges are seen on six Sasanian silver vessels published by Smirnov, although they are not applied to vine leaves[1]. Again, here, as in painting, we see the combination of Syrian and Sasanian arts, but with the predominance of the latter. Comparing this style with the earlier Islamic decoration, we notice gradual development towards crowding of motifs and filling of hackground[2]. This density of filling is increased more and more in the middle style (Pl. 1292) and the last style (Pls. 558, 1293).

The ornament of the middle style[3] of Samarra Stucco (Pl. 1292) is equally cut on the wall or on separate panels affixed to the wall as in the early type. Its unnaturalistic pattern is also cut so deeply that it stands out in white on a black ground. Here, spirally rolled up lines are very important. In the filling, it can be considered the nearest prototype to the last style where this principle is carried out to the full extreme.

The ornament in the late style of Samarra stucco[4] (Pls. 558, 1293) was cut in moulds. It has an abstract pattern in shallow relief and slant cutting. Its elements are very varied: bottle shaped motifs, trefoils, arabesque palmettes, spirals, etc, in quick repetition and intense filling with contrast between light and shade. Painting was employed, but very rarely. Actully, this style is a kind of border decorations. Its technique might have been derived from central Asia art as represented in Scytho-Siberian animal ornament in wood, bone, bronze and gold, some of which date from the Han Period (206 B.C - AD. 220)[5]. These ornaments might have been familiar to the Islamic world in Samarra through the influence of the Turks from central Asia who formed, then, a very important class in the Islamic world and for whom Samarra was especially built.

To sum up, we have seen that stucco decorations in Samarra had started with a rather naturalistic ornament (Pl. 1291) which owes its origin mainly to Sasanian arts, but applied to the Islamic taste, then it developed to unnaturalistic pattern with an inclination towards the filling of the background and lastly ended in Samarra with the abstract linear decoration repeated and filled

(1) Creswell, Early Muslim Architecture, II, fig. 227, p. 286; Herzfeld, op. cit., I, Pl. 89, fig. 227, p. 286; p. 27, fig. 26A.
(2) cf. Moshatta and Khirbet el-Mafjar with the earliest style in Samarra.
(3) Herzfeld, op. cit.,, p. 119-182, Ornament 173-241.
(4) Ibid., p. 10-116, Ornament 1-172.
(5) Examples hav been published by minus, «Scythians and Greeks, figs. 78, 123, 129 and 152.
(6) Creswell, op. cit., II, Pl. 123c.

cing straight and curved lines forming very fine and ingenious designs[1] and may anticipate the stucco windows of the mosque of Ibn Tulun (Pls. 117 - 120) or the mosque of al-Hakim (Pl. 134) in Cairo, and sometimes of arrangements of parallel lines and angles etc.[2], which could be compared with carvings in the Seljuq period. (Pls. 1217, 1218, 1294-1298).

As for the floral elements, they are similar to those of the mosaics of the Dome of the Rock (Pls. 49 - 54) and both here and at Qasr el-Hair must have been derived from the same origins, i.e. mainly Hellenistic Syria.

The next known stucco decorations are those discovered in Hira in Iraq by an Oxford expedition in 1931. They are thought to belong to the last quarter of the 8th century[3], although some of the works found there recall the Sasanian stucco style and can be compared with some stucco plates discovered in Ctesiphon[4].

Most of these stucco works belong to the steep cut style (Tiefendunkel) as opposed to the slant cut style (Schrägschnitt)[5]. Some ornaments[6], however, are essentially Islamic and bear the Abbasid characteristics such as the slope cut and the arrangement. Some others[7] have vine leaves separated by alternating rosettes and branches of grapes. These ornaments are related to Mshatta triangles (Pls. 478, 479), and distantly to carvings at Qasr at-Tuba (Pl. 480), 'Amman and Khirbet el-Mafjar (Pls. 476, 477). Here again, we meet with two styles: Hellenistic and Sasanian, with a predominance of the latter especially in the representation of the vine leaf with five eyes and unconcentric ridges which is apparently the prototype of the main characteristic in the earliest style in Samarra (Pl. 1291), i.e. the five lobed leaf with four eyes and concentric ridges[8] (Pl. 1291).

Stucco discovered in Samarra shows three different styles. In the earliest style (Pl. 1291), the ornament is cut on the wall itself or on separate panels affixed to the wall[9]. The design is so deeply cut that the background is in dark shadow. A dominant feature is vine leaf with five lobes and four «eyes» between the lobes, with concentric ridges round them. The vine leaf occurred

(1) Palestine Quarterly, XIII, 1947, p. 26 FF.
(2) Ibid., fig. 15.
(3) Ars Islamica, I, p. 51.
(4) cf. Ars Islamica, I, p. 58, figs. 8, 10, 13 with Ars Islamica, IV, p. 178, fig. 9.
(5) Ibid., I, figs. 3, 9, 10, 11.
(6) Ibid., I, fig. 12.
(7) Ibid., I, fig. 14.
(8) cf., fig. 14, Ars Islamica with Herzfeld, Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und Seine Ornamentik, figs. 191-215, Pl. 89.
(9) Herzfeld, Der Wandschmuck der Bauten von Samarra and Seine Ornamentik, p. 123, Ornamente 242.

# Islamic Stucco Ornament before the Mongol Invasion(*)

Stucoo has been frequently used to decorate Islamic buildings both on the interior and the exterior. Nowadays, it is so important to the art historian that many buildings are dated on account of their stucco decoration. Moreover, Islamic stucco decorations are of aesthetic value and reveal many characteristics of the Islamic art and its development. Its subjects and decorative elements are numerous: figural, floral, geometric and colligraphic.

To study the stucco ornament before the Mongol invasion, perhaps it is more convenient to devide it into figural and non - figural.

Since the figural representation was some what detestable in the Islamic world, the non - figural ornament became very agreable, and so we have so many examples of non-figural stucco ornament from that period.

At Qasr el-Hair el Gharbi, (Pls. 484 - 488), there are plant and geometrical decorations beside figure representations. They form panels, friezes and other surfaces. They show variations of elements and designs. Some of the plant elements form friezes of scrolls. Others are set in rectangulars or hexagons and placed like lozenge or in horizontal lines. Undoubtedly these stucco decorations reveal their Syrian Hellenistic origins. Some of the elements, however, show some late Hellenistic traditions which were used in the Sasanian art. Some of the Sasanian motifs are represented in the dotted frames and borders, in the utmost stylisation of some trees, in the flowers of certain branches and finally in some of the human figures. The majority of the ornaments, however, recall those of Palmyra and Roman art in Syria[1] (Pl. 528).

Besides, the figural stuccoes at Khirbet el-Mafjar (Pl. 476) consist of plaster screens and balustrades. Here, the floral elements are very similar to those of Qasr el-Hair el-Gharbi (Pls. 484 - 488). What strikes here more is the geometrical patterns which sometimes consist of interla-

(*) A Seminar at the Courtauld Institue of Art, University of London, 1949.

(1) Syria, 1939.

believe that it was built at the same time as the domical sanctuary in order to match the lateral piers of the dome and to replace the previous axial nave of the Abbasid mosque (Pl. 562 A.). As for the north eastern ivan, I think that it might have replaced the corresponding nave to the axial nave on the north eastern side. That may explain its narrowness and its entirely different planning from the other ivans as well as its erection on the outer part of the riwaq. So this ivan might be dated to the Abbasid period. Thus it is probable that the back of this ivan represents the entrance to the Abbasid mosque (Pl. 562 A.), while the qibla wall of the sanctuary represents its qibla side. The backs of the lateral ivans may represent the side limits of the last Seljuq mosque.

## *Sources*

1. Al- Mafarrukhi, Risalat Mahasini Isfahan, Teheran, 1933. (It was written in 421 H. (1030 A.D.).
2. Creswell, Early Muslim Architecture II,
3. Gabriel, Ars Islamica, II, 94.
4. Godard, Athar-e- Iran, II, Resumé at the end, P. 277.
5. Godard, Ars Islamica, VIII (Reviewing).
6. Schroeder, A Survey of Persian Art, II. (Abbr.: Survey)
7. Schroeder, Ars Islamica, IX (Reviewing), p. 210.
8. Schroeder, Reviewing Godard, Bulletin of American Institute of Iranian Art and Archaeology, I (1937), p. 56.

domical sanctuary, there is an inscription attributing its construction to the reign of Malik Shah (465 - 485 H./1072 - 1092 A.D.) We have seen that the attribution of the lower part to the Abbasid period has no sufficient grounds. So it seems safer to suggest that it was entirely introduced into the Abbasid mosque during the reign of Malik Shah.

Just opposite to the domical sanctuary on the opposite end of the present mosque, there is a smaller dome carrying the date of construction (481 H./1088-9 A.D.). Observing that this dome was planned to be widely open on the qibla side and facing the sanctuary as well as being on the main axis of the mosque, one nay suspect that it was included in the mosque at the time of its erection.

If we admit that both in the year 1052 A.D. (444 H.) i.e. when Nasiri Khusru visited Isfahan, and in the year 1121 A.D. (515 H.), the mosque had riwaqat, and that the domical sanctuary was introduced into the Abbasid mosque, and that both these two domes, widely apart from each other might have been inside the limits of the mosque, it will be much safer to suggest that Isfahan mosque at the time of Malik Shah contained the four riwaqat beside the two domical buildings, and thus it extended from the qibla wall to the front wall of the smaller dome.

**Reconstruction of the mosque in 515 H. (1121 - 2 A.D.)**

In 515 H., the mosque was burnt. Ibn el-Athir mentions this fire. A partly readable kufic inscription on one of the doors on the north eastern side[1] records that the construction was renewed after the fire during the months of the year 515 H[2].

It seems that this fire did not damage the mosque proper and that it probably affected the annexes and undoubtedly the part of the mosque near to this door, for the following reasons:

1. Both domes have no traces of this fire.
2. The construction is recorded on an unimportant door in poor kufic inscriptions.
3. The quick reconstruction of the mosque (in less than a year).

   This distortion of the plan, especially on the eastern side might be due to this fire.

**The transformation of the mosque to four Ivans mosque (Pl. 562 B.)**

It is probable that the addition of the lateral Ivans took place between the fire and the end of the Seljuq period as the Madrasa plan was a universal Seljuq introduction.

As for the qibla Ivan, I incline to

(1) Godard, op. cit., L, fig. 185.
(2) Ibid., fig. 149.

was a great mosque consisting of a court surrounded by four Riwaqat which were adjoining four lots of buildings. The roof of the mosque was supported on round piers, as they were mentioned by Muqaddasy, with the intermediation of arcades. We tend to believe that it was most probably built mainly of fired bricks, for the reasons mentioned above. Compared with the roofs of the Abbasid mosque in Iran such as Tarik Khana at Damghan (8th cent) and Nayin (10th), it is probable that the Riwaqat of the mosque were vaulted.

According to Muqaddasi, it had a minaret on the qibla side 70 ells high. Mafarrukhi mentions that it contained Khawaniq and hostels.

Facing the mosque there was a big library containing several halls and stores.

There was a gate flanked by two minarets leading to the Suq.

Now let us try to find some features of the ancient mosque in the present mosque.

Compared with Damghan, Nayin and other early Arabic mosques, it most probably had an axial nave. It might have had also a corresponding nave on the north-eastern side. If we notice that the north-eastern Ivan is narrower and deeper and entirely different in its plan and connection from the other Ivans and especially widely open on both sides, we have to suspect that it was not conceived as an Ivan, but as an axial nave, corresponding to the axial Nave of the Qibla side. That suggestion, moreover, will explain the two massive constructions flanking its northern end, as well as comply with Mafarrukhi statements concerning the gate flanked by two minarets leading (through a passage) to the Suq. Moreorer, it is unlikely that this Ivan, being the deepest, would be the narrowest, if it was built contemporaneously or after other Ivans.

Supposing that the basis of the domical sanctuary was built during the Seljuq period, it is most probable that it was introduced into the previous axial nave and limited by the Abbasid Qibla wall as there is no proper reason to change the place. So the Abbasid mosque probably extended from the present Qibla wall to the back of the northern Ivan.

Now the proportions of the Arab mosque is about 2:3. Since we have got the length, the width might be about its two thirds. So the space extending between the backs of the lateral Ivans might possibly be the width of the Abbasid mosque. This supposition is actually supported by the general appearance of the plan and the fragments of the piers and the wall mentioned by Schroeder.

**Reconstruction of Isfahan Mosque during the Reign of Malik Shah**

Around the basis of the present

be away from noise, and silence is urgently needed for prayer. Moreover, the roughness of the outside of the piers does not suggest that it was conceived to be seen from its three sides.

So we see that Godard's arguments for the entire vanishing of the Abbasid mosque are not valid.

Further seasons against the disappearance of the Abbasid mosque before the Seljuq reconstruction:

Despite the fact that there was an Abbasid mosque before the Seljuq reconstruction and although the reasons given so far have been proved insufficient to support the theory of its entire disappearance and although it is the duty of those who still adlere to such a theory to offer sufficient reasons, not the other way round, I would like to mention some remarks in favour of the existence of the Abbasid mosque until the Seljuq reconstruction.

1. No sources mention any serious damage which might have led to the entire disappearance of the mosque. If anything of that sort had happened, it would have been undoubtedly recorded by some writers, such as ibn el-Athir and Yaqut who were so keen that they mentioned the partly damage which took place during the siege of Isfahan by Tughrel Bey in 442 H. (1050 - 1 A.D.).
2. We know that Nasiri Khusru visited Isfahan in the year 444 H. (1052 A.D.), that is less than 40 years before the reconstruction of Malik Shah between 1072 - 1092 A.D. (465 - 485 H.) and that he described the mosque at that time as superb. It is unlikely that such a superb mosque full of activity and life might disappear in less than 40 years for no mentioned reason or without that the disappearance being recorded.
3. Supposing that the mosque had vanished after the visit of Nasiri Khusru and that this event had eluded all sources, it is unlikely that Malik Shah might have reconstructed, in place of a great mosque holding five thousand persons, a small kiosque to be the main mosque of Isfahan.
4. The damage of 1050 A.D. (442 H.) mentioned by Ibn el-Athir and Yaqut is hardly serious, since Nasiri Khusru described the mosque in 1051 A.D., that is a year later, as superb. This damage might have been of roofs, doors or annexes.
5. The contempray building of a similar dome on the main axis of the mosque and quite opposite the sanctuary dome suggests that both were built inside the range of one mosque, and that there was certainly a mosque at least at that time, not later.

**Reconstruction of the Abbasid mosque of Isfahan**

According to al-Mafarrukhi, it

A.D.) the need for wood for heating was to such an extent that the Jami‘ was damaged in order to use its beams.

**The Remains of the Abbasid mosque:**

Godard maintains the theory that the Abbasid mosque had entirely vanished before the building of the domical sanctuary during the reign of Malik Shah.

Here are his reasons and our discussions:

1. Tradition attributes the mosque to Malik Shah.
2. The oldest part of a mosque is generally the hall of the principal Mihrab, and as this was built by Malik Shah, the other parts of the mosque must have been built later.
3. The Abbasid mosque according to Mafarrukhi was built of crude bricks, while the present mosque is actually built of fired bricks.
4. The sanctuary of Malik Shah was planned to be widely open on three sides. That proves that it was conceived to be entriely seen from the outside.

   First of all, tradition is not a good basis for orgueing. Tradition in this case is probably due to the fact that the oldest inscription in the mosque bears the name of Malik Shah, and that the sanctuary, the important part, was built by him.

   The second reason is the most unconvincing.

   The statement of Mafarrukhi concerning the crude bricks may be applied to some parts of the mosque not to it as a whole, for the following reasons:

   a) It is unlikely that the principal mosque of Isfahan which held five thousand persons at prayer and was animated by jurisconsults, theologians, sufis and others, and which contained wide and high Khwaniq as well as hostels for the poor was wholly built of crude bricks.

   b) The back wall of the sanctuary is leaning on an older wall of fired bricks which had been naturally built before the reconstruction of Malik Shah and is opparently a part of the Abbasid mosque.

   c) It is even more conceivable to suggest the replacement of the fired bricks before the Seljuq reconstruction rather than asserting the entire disappearance of the Abbasid mosque.

   d) The early Abbasid mosques such as Damghan and Nayin were built of fired bricks.

The conception of the sanctuary of Malik Shah as being widely open and entirely seen is quite easy to explain.

I think that the widely open sides of the sanctuary suggest, on the contrary, that it was planned to adjoin other buildings, such as aisles on its sides, since the mosque should

in 421 H. (1030): Isfahan mosque, which had been refered to by Mafarrukhi as the mosque of Yahudiya, was founded by Arabs, from the village of Tirran, who were from the tribe of Taim. (according to a quotation by Gadard) or Tamim (according to a quotation by Schroeder).

In the year 226 H., under the reign of al-Mu'tasim, the mosque was rebuilt. Under the Caliphate of al-Muqtadir, Abu Ali ibn Rustam enlarged it. It contains four lots of buildings. A Riwaq was adjoining each of these lots of buildings and each of these Riwaqat was connected with the Bazaar by means of doors opening onto the walls of the galleries and alleys. The columns of the Riwaqat were surmounted by arcades. There were no less than five thousand persons at every prayer. Near each pier there is a Shaikh surrounded by numerons disciples. The place is animated by the conversations of the jurisconsults, the discussions of the theologians etc. There are also the meetings of sufis, of savants and of others who usually sojourned and existed at prayer in mosques. There are also the high and wide Khwaniq, as well as the hostels for the poor foreign travellers.

Opposite to the mosque there is the library with its various several halls and stores. It was built by Ustad al-Raîs abu'l-Abbas Ahmad ad-Dubby where, for many years, he had collected, numerous works of science of all kinds, written by the savants of the past and scholars of «today». Its catalogue was in three big volumes.

Among the Isfahanians who worked at the mosque was Abu Nadr ar-Rumi, who executed a door with two leaves for which he was paid a thousand dinars. This door is in the passage which leads from the Jami' to the entrance of the Suq (market).

Al-Mafarrukhi, in comparing the smaller mosque in Isfahan with the mosque of al-Yahudiya, says that the crude bricks of the former are more resistant than those of the latter and consequently its elevation and solidity are superior.

Mafarrukhi says that the mosque has two minarets and a gate which leads to suq of dyeing.

Al-Muqaddasi: - Ahsanu at-Taqāsîm fî Ma'rifat al-'āqālîm:

The roof of masjed al gum'a of yahudiya is supported on round piers or columns. Its minaret is 70 ells (dhira') high, on the qibla wall.

**Nasiri Khusru:**

He visited Isfahan in 444 H. (1052 A.D.). He wrote that a superb mosque of Friday is in the centre of the city. He added that the interior of the city shows the aspect of great prosperity. There he did not notice any buildings in ruins.

- Yaqut: Mu'jam al-Buldan:

- Ibn el-Athri: Al-Kamel:

During the siege of Ishahan by Tughril Bey in 442-3 H. (1050 - 1

rudimentary foliation could be dated to the 10th cent., and that its diaper pattern of stepped lozenges might recall, in simplicity and greater intricacy, some decorations at Ardistan and Nayin[1] and as no Seljuq diaper or stucco carving resembles these, one may be safe to date such piers to the Pre-Seljuq period.

He noticed that Godard's published pier[2] is outside the limits of the supposed Abbasid mosque namely it is the pier between bays 96, 97, 103, 104.

### The Library

**Schroeder:**

The plan of the present mosque shows that the Abbasid mosque was originally a rectangle, the sides of which were in alignment with the backs of the sanctuary and Ivans. That can be proved by fragments of the wall, the large piers and the irregular adjustment of later arcades. A group of vaults[3] are outside the Abbasid mosque. Among these vaults, there are four unique ones[4], and these vaults are carried by very strange piers[5]. A strong suspicion arises (with Schroeder) that in this place was a separate building bounded on the northen east by a series of bays (58 - 61). The curious plan of the piers, with long and short sides, was designed to have the long side on the exterior, and the inner side to contain the answer to the piers of the interior. This building might have been the library and so must be dated before the end of the 10th cent.

First of all the reconstruction of the Abbasid mosque on account of the fragments of the wall, the larger piers and the irregular adjustment of later arcades is not entriely acceptable because there is no proof that these fragments of walls and large piers are pre-Seljuq.

Secondly, the unique vaults as well as the very curious piers have no parallel in the Abbasid period (cf. Nayin and Ardistan in the 10th cent).

Schroeder himself agrees, further on, that the vaults may be Sejuq or even later, yet he says that these vaults of the library (60, 61, 45, 46, 58, 59) may be later than their piers, without mentioning any reason, and goes on to say that it may be admitted that these are the piers of the 10th cent. So, we arrived at nothing whatever after this discussion.

### The History of the mosque according to ancient sources

Al-Mafarrukhi, Risalat Mahasini Isfahan, (Teheran, 1933) written

(1) Survey, Pl. 292, 266B.

(2) Godard, op. cit., 153, 154.

(3) Survey, nos. 45-48 and 58-61.

(4) Survey, nos. 47, 48, 60, 61, Pl. 292, fig. 331-4.

(5) Survey, Pls. 293 A, B. 294 A, B.

But, it is quite obvious that no such combination had existed in a mosque before 530 H.

**The Western Ivan:**

Since this Ivan has the same dimensions of the eastern Ivan and was symmetrically built, it is quite logical to suggest that it was built at the same time.

**The Ivans:**

**Schroeder:** The northern and southern Ivans are pre-Seljuq.

**Godard:** The four Ivans are Seljuq.

**Schroeder:**

Most vaults on the eastern side of the northem Ivan(1), seem to be older than other vaults and have a peculiar high crowned profile. These vaults may be dated before the Seljuq period.These vaults, as well as the other vaults on the western side of the Ivan, must have been built later than the Ivan itself. That can be proved by the distortion of the plans of the bays(2).

There is no reason, whatever, for dating the high crowned vaults in the Abbasid period. They are quite different from those at Nayin and Ardistan in the 10th cent. Moreover, Schroeder himself says further that all the affinities of these vaults prove that they belong to the Seljuq and subsequent periods. These vaults may be dated before the Seljuq period. These vaults, as well as the other vaults on the western side of the Ivan, must have been built later than the ivan itself. That can be proved by the distortion of the adjoining plans of the bays(3).

There is no reason, whatever, for dating the high crowned vaults in the Abbasid period. They are quite different from those at Nayin and Ardistan in the 10th cent. Moerover, Schroeder himself says further that all the affinities of these vaults prove that they belong to the Seljuq and subsequent periods. So we have to conclude that there is no proof for dating the Ivan to the Abbasid period.

**The Quoins**

Their vaults are supported on either round or rectangular piers. Here, one can find traces of different periods and styles, especially in the vaults of the bays which reveal different styles and types.

Many efforts and investigations had been done to identify some of the round piers with those mentioned by al-Muqaddasy: i.e. to date them to the Abbasid period.

One of these is suggested by Schroeder, who examined one of these piers, namely those of vault No. 174 and its neighbours, and suggested that its carved stucco of

(1) Survey, Pl. 292.

(2) Survey, fig. 328, No. 153 and 356.

(3) Survey, fig. 328, Nos. 153 and 356.

a domical sanctuary is not mentioned by al-Mafarrukhi in the beginning of the 11th cent. A.D. (421 H.).

However, Mafarrukhi does not deseribe the mosque in detail.

**The Smaller dome**

Its door on the eastern side is a later alteration. At the beginning, it was widely open in the east and in the south. The present rectangular niches in the north and the west go back to the early state. The N.E. gate of the mosque, close to the door of the dome, was built later. There are remains of a cylindrical wall attached to the back of the hall. The same procedure is followed here to parts from the square basis to the round edge of the dome. On the frieze below the dome, there are a kufic inscription of Quranic phrases and the date of the construction «481 H.» (1088 A.D.). The function of this dome is still obscure. Yet I think for the reasons mentioned below that it was constructed to mark the main entrance of the mosque and to balance the domical sanctuary at the other end of the mosque.

The Quranic verses do not allow us to consider it as a mousoleum.

Such an expensive building is unlikely to be a shelter for a fountain. Its two widely open sides exclude the suspicion of being a library. Its open Qibla side raises doubts about the erection as a private Musalla.

**The Northern Ivan[1]:**

It is the narrowest and deepest of all. It is easy to find here Seljuq elements which undoubtedly suggest that it was built in the Seljuq period, if not earlier. This Ivan ends towards the north between two massive buildings which might be held as a basis for the two minarets mentioned by Mafarrukhi, flanking the door of the mosque.

**The Eastern Ivan[2]:**

In spite of restoration, It still maintains some features of its first construction especially the broad lines of the composition. It was conceived as a square. Here we find some features which recall the Seljuq ornaments in the small dome.

**The Southern Ivan:**

Godard, in order to prove that the connection between a domed hall and an Ivan does not go back to the Abbasid period, says that the first known combination was in Zawara Mosque of 530 H. (1135 - 36 A.D.).

Yet Schroeder has mentioned many early examples such as:

- Firuzabad: (Sasanian).
- Kasri - Shirin: (Sasanian).
- Dar al-Imara at Merv (8th cent.).
- Palace of Bulkwara.

(1) Ars Islamica, II, fig. 19, 21, 22.

(2) Ars Islamica, II, fig. 20, 23.

of Malik Shah[1].

2. The arches have less sharp acceleration in the curve of the haunch than the zone of transition. This difference is, in general, characteristic of early arches.

3. The stucco decoration of the imposts recalls Abbasid decoration at Samarra.

   That is right and it is more conventionalized than the Seljuq foliage decoration[2].

4. Tradition asserts that Sahib Ibn Abbad used to teach under a vault beneath the dome of the sanctuary.

   Tradition is not a basis for argument.

5. It is aesthetically impossible not to see in the two Seljuq domes, built under the same minister at about the same time and absolutely identical in construction, the work of one architect. In addition to a consistency of surface and arch curvature, quite unlike that in the sancturay, this smaller dome exhibits a unity and «logic» so complete that the super structure can be read from the plan[3].

   (a) There is no reason to suggest that the minister Nizam el-Mulk had anything to do with the smaller dome.

   (b) Again they might not be by one architect.

   (c) Moreover, the difference in size and function might well be the reason of the difference in character espcially in the case of the lower part.

   (d) The same break of surface is seen in Ardistan and Zawara[4].

6. The bricks of the lower part are bigger and curiounsly marked by a line drawn with the sharp point of the trowel. There is the same difference between the brick work of the back wall and the brick work of the dome with its zone of transition[5].

   But why should we consider the bigger bricks pre-Seljuq? Moreover, the shafts and panels of the piers are mostly built of smaller bricks.

7. The plan of the piers recalls that of the piers of Nayin (C. 960 A.D.). It also recalls that of Rabat, Malik[6] and Gulpaygan[7].

Godard's main argument beside his theory of the entire disappearance of the Abbasid Mosque is that

(1) Godard, Athar-e- Iran, II, figs. 132, 150.
(2) cf. Survey, Pls. 285, 287 and Fig 329 with, Pls. 311, 312. Stucco panels at Pir-i-akran ( 14th cent.) Vol. I, fig. 7, 8.
(3) cf. Ars Islamica, Vol 2, fig. 13, p. 20. with, fig. 7, p. 15, and Survey, Vol 4, Pls. 290 and 286.
(4) Godard, op. cit., figs. 192, 198.
(5) Survey, Pls. 275.
(6) Survey, Pl. 271-2.
(7) Gulpaygan, figs. 132, 150.

## The Sanctuary[1]

It is a square hall 15 m. long inside. The lower part is huge piers formed of two coupled sylindricals. On the northern side there is a wall between the columns which is certainly of late date. This lower part is covered with plaster up to 10 m. high and carries a stucco frieze at the imposts of the round arches. Above the plastered part, the construction is entirely of carefully arranged bricks[2]. The four sides of the hall are surmounted by 8 arcades which form an octagonal basis for another twelve - sided one, which carries a large circular frieze with a kufic inscription. Above the springs there is a pointed huge dome. At the exterior[3], the dome is carried on a zone of 12 panels, which surmounts a second octagonal zone of the same diameter of the square basis of the hall. All the walls are built of bricks without any decoration or casing. The kufic inscription refers to the fact that the dome was constructed during the reign of Sultan Malik Shah between 1072 - 1092 A.D. (465 - 485 H.).

It is quite certain that the dome and its zone of transition were built at that time. The word «dome», however, could be applied to the whole sancturay.

Problems concerning the mosque before 1200 A.D., have been discussed by Schroeder and Godard. Each of them has his own opinion. Here are their suggestions about different points of the mosque:

### The Sanctuary

Godard: It is one unit built during the reign of Malik Shah.

**Schroeder:** Its lower part was the basis of an Abbasid domical sanctuary. Here are their reasons.

Schroeder: The Cupola and its zone of transition bearing the name of Malik Shah have a different character from the lower plastered aracades. To prove this, he made the following points:

1. The coupled piers are seen in the early Islamic period such as those at Kharana and the angles of the main court at Ukhaidir[4] and Damghan.

   Yet, at the same time this kind of piers is characteristic of the Sasanian architecture[5] and it survived to the Seljuq period: e.g. at Rabat - of - Malik in Transoxiona, built by Ilakkhan a little before 1078 A.D. (471 H.), and they bear some resemblance[6] to Gulpayagan's corners, built during the reign of Muhammad, son

(1) Arts Islamica, Vol. II, fig. 7.
(2) Ars Islamica, II, fig. 8.
(3) Ars Islamica, II, fig. 11.
(4) Creswell, Early Muslim Architecture, II.
(5) survey, Pl. 152 (Tapi Kisra).
(6) Survey, Pls. 271-2.

# The Great Mosque in Isfahan[*]

(Pls. 562A - 566)

### Description of the present mosque (Pl. 562 c.)

The plan of the mosque with its various annexes is irregular. Its greatest length is 190 m. n.s. and 140 m. e.w. The mosque proper is a large rectangular court 65m × 55m., surrounded by four lots of buildings. On the axis of each of the facades of the court there is an Ivan. The southern Ivan precedes a square domical hall of the same width which contains the principal Mihrab and the Minbar. The western and eastern Ivans are nearly symmetrical in plan. The northern Ivan is narrower and deeper than the others. It opens on equal aisles flanking both sides. Various halls were erected at later dates in the mosque, particularly on the border of the court. Oustide the halls and Ivans there are roofed spaces divided into nearly equal bays by means of round and rectangular piers. The piers on the north eastern side are almost round. The piers which surround the court are of a longer section and a bigger surface. At the extreme northern end of the mosque is a small square domical hall, the entrance of which is on the eastern side near one of the northern gates of the mosque.

Three principal gates lead to the mosque: one on the eastern side and two on the western. On the northern side, there is a door which has been walled up. It carries a cufic inscription recording a restoration in 515 H. after a fire in the same year. On the southern side there are two secondary doors.

On the n. w. there are different annexes which are irregularly placed. This irregularity naturally suggests late additions. Moreover, the plan clearly shows that the mosque has undergone many alterations and restorations which have seriously changed its first aspect.

Although the whole mosque is built of fired bricks, its different parts show various styles and periods.

(*) A Seminar at the Courtuald Institue of Art, University of London, 1950.

the starting point in the construction of some Mosques or even the whole mosque in the case of very small and private ones. Examples other than Isfahan are to be found in the following mosques:

Niriz 340 H. (951 - 2 A.D.).

Gulpayagan 498 - 511 H. (1105 - 1118 A.D.) (Pls. 577, 578).

Ardistan 465 - 485 (1072 - 1092 A.D.) (Pls. 573, 574).

Naturally the later mosques should not be expected to show the same evolution as Isfahan Mosque, since they were built after the contemporary stage.

As a final stage of evolution of the Iranian mosque before the end of the Seljuq period, we may mention the modification suggested by the Madrasa plan, i.e. the reconstruction of four Iwans on the four sides of the mosque as seen in Isfahan Mosque (Pls. 562A - 566). Zaware Mosque, however, represents the earliest dated example (1135 A.D.).

# The General Evolution of the Iranian Mosques before the end of the Seljuq Period(*)

The mosque was probably built for the first time in Iran after the Arab scheme, i.e. a court sourrounded by four riwaqs, the qibla riwaq with the axial nave and the concave Mihrab. This scheme is represented in the early mosques such as the mosque of Damghan, probably the oldest known Islamic monument in Iran (second half of the 8th century A.D./second century H.), Isfahan Mosque (Pls. 562A - 566) (9th century A.D. (840) 226 H.) and Nayin Mosque (Pls. 568 - 571) (10th cent).

The next stage of evolution was the introduction of a domed pavilion into the sanctuary of this Arab plan, as a new kind of accentuation to the qibla side. This fact is proved by Isfahan Mosque (1072 - 1088 A.D.) (Pls. 562A - 566) itself, which was probably the first known mosque to take this step. At the same time, I think that it is possible to confirm this introduction of the domical pavilion into the sanctuary of the mosque by referring to the essential change which affected the function of the Imam, the occupant of this place, about that time, as well as to the nature of the Iranian people and their growing feeling of nationalism about the same time. In the first centuries the Imam of the mosque was himself the governor of the country or his representative. Consequently, in order to accentuate his place on the qibla side, the axial nave with the convave Mihrab was introduced to the mosque together with the equal ceremonials such as the monumental minbar and the Maqsura. But later the Imam of the mosque was strictly confined to the religious function. So the accentuation of the qibla side or the place of the religious Imam had to be expressed with a rather religious feature, i.e. the dome representing heaven. This feature came to be the most important part in the mosque, carefully embellished and beautified with the magnificent decoration and fine inscriptions. It was even copied in other parts of the mosque such as Isfahan mosque itself. It came to be

(*) A Seminar at the Courtuald Institue of Art, University of London, 1950.

rately, he confirms his opinion by the following reasons:

First of all, various lessons were delivered at the same time and in the same hall as people of that time, unlike us, were accustomed to that habit.

Secondly, in the cruciform Madrasas, one of four Iwans is always the entrance and so becoming a place entirely unfit for lectures and study. Thus the number of Iwans never apply to the four sects.

As to Herzfeld's reasons I would like to mention the following points:

1. There is no reason to suggest that the first Madrasa was erected by Nizam el-Mulk and that there were no previous Madrasas before him.
2. His argument that all buildings in Iran were cruciform can not be maintained.
3. Examples which are given for the cruciform plan are undated and can not be dated with certainty[1].
4. There is no certain evidence that Isfahan Mosque was provided by its four Iwans in the 11th century or even two centuries later.
5. His point that people of the 12th century were accustomed to the habit that different groups could have lectures simultaneously in the same hall is unreasonable. He himself suggests that it was impossible to lecture in the Iwan leading between the entrance and the court because students would be disturbed by the entering visitors.
6. In some cases, the four Iwans accomodated the four sects separately. Ibn Battuta visited the Mustansiriyya Madrasa (Pl. 538) in (1326 A.D.) and deseribed its Iwans as follows[2]: In it there are the four sects, each in an Iwan; the teacher sits calmly and dignified, dressed in black and wearing his turban. On his right and left two assistants repeat all that he dictates. Thus is the arrangement of each of the four assemblies.

The author of «al-Hawadith al-Jami'a»[3] wrote:

«The quarters were divided; the quarter on the right of the qibla was given to the Shafi'ites, that on the left to the Hanafites, that on the right of the entrance to the Hanbalites and the fourth quarter to the left to the Malikites.

7. His argument that one of the Iwans was the entrance was not always the case.

---

(1) e.g. Herzfeld attributed the Ghiyathiyya to Sultan Ghiyath el-Haqq in c. 1037 A.D. and not to the architect who built it and whose name Ghiyath el-Din is inscribed on its walls.

(2) Rihlat Ibn Battuta, 2:109, Paris.

(3) Sumer, II, p. 58.

# Herzfeld's Theory about the Architectural Origin of the Cruciform Madrasa[*]

The Madrasas are mainly institutes of learning. They were especially encouraged by the Seljuq Wazir Nizam el-Mulk, who was primarily famous for his patronage of theologeans and scholars, for whom he made excellent provision by the founding of many Madrasas, named the Nizamiyya Madrasas. The Madrasas werre probably encouraged in the Selujq period as sources of teaching the Sunnite sect against the shi'aite one. Nizam el-Mulk erected the Nizamiyya first in Nishapur and then in Bagdhad between the year 1065 and 1067 A.D. Some of the Madrasas became of cruciform plans.

There are different opinions concerning the architectural origin of the cruciform Madrasa. Creswell's theory that the first cruciform Madrasa was built in Egypt has been contradicted by the discovery of the Nuriyya Madrasa in Damascus of the year 1172[1] (Pls. 504 - 506).

Herzfeld, on the other hand, affirms that the Madrasa originated in Iran. Contrary to Creswell's theory that the cruciform Madrasa is a development of one Iwan Madrasa and that the four Iwans were introduced to conform to the four sects of the Sunnites, Herzfeld believes that the cruciform fourfold plan is the beginning and that the four Iwans were not introduced to accomodate the four sects separately.

His reasons for the first point: that the Madrasa originated in Iran and had been started as cruciform are that the Madrasas were begun in Iran by Nizam el-Mulk and that the architectural conception of various kinds of buildings in Iran was the cruciform since this type is revealed in some houses, caravanseries[2], Ribats and Maristans. Moreover, Isfahan Mosque (Pls. 562a - 566) and Ghiyathiyya Madrasa are of the cruciform type.

As to the second point that the four Iwans were not introduced to accomodate the four sects sepa-

(*) A Seminar at the Courtauld Institue of Art, Uniersity of London, 1950.

(1) Ars Islamica, IX, figs. 28, 41.

(2) e.g. Zafarani between Nishapur and Sabzawai in the Seljuq period. Ars Islamica, X, fig. 2, p. 22.

(Pls. 631, 633), bundles of rods and convolutions in low and high reliefs and thus one of the highest points of Muslim decorative art was attained.

Iwans along the court, interiors of the comparatively low domes, (which, here, usually bridge over the corners on triangular consoles)[1] (Pl. 624), the friezes on the walls and the Mihrabs are frequently adorned with glazed brick and mosaic friezes (Pl. 624) in a style which in pattern and colour is readily distinguished as an independent pattern from the Persian decoration. Here, we find geometrical network patterns, which were not usual elsewhere, (e.g. Persia) and a colour scheme which receives its special character from the much used black alternating with bright and dark blue, although other colours are also found.

(1) Glück und Diez, Kunst des Islam, fig. 227.

(1271-2 A.D.),

3. Barudjirdiya and Tifte Minara (1271 - 2 A.D.)[1],
4. Khatuniya in Qārāman (1381 - 2 A.D.),
5. Ibrahim Bey Madrasa in Aqserai (XIII-XIV centuries),
6. Tjifte minareli in Erzerum (Pl. 627) (XIII-XIV centuries).

The model for the evolution of the Iwan Madrasa was probably the Mesopotamian Anatolian Ṭarma House. From the latter came the bowers along the sides of the court, which were placed in front of the Iwan and rows of cells. The combination of school and mausoleum, in which the builders, usually high officers of state, were interred, was the rule. This was always the case in Syrian Madrasas (Pls. 504 - 506).

The third type is the domed Madrasa. It consists of a domed hall with a water basin in place of the open court with living rooms, a lecture room and a mausoleum adjoining it. Examples of this type are:

1. Kara Tai Madrasa in Qonia (Pls. 624, 625) (1251 A.D.)[2],
2. Indje Minareli in Qonia. (Pl. 626) (1252 - 85 A.D.)[3],
3. Enirdje Jami' in Qonia (1258 A.D.),
4. Tash Madrasa in Aqshehir (1216 and 1260 A.D.),
5. Sultan Wālide in Sayidi Ghazi (XIII and XV cents).

As for the Seljuq minarets in Anatolia, it seems that, as is the case in Syria, they developed from the octagonal to the cylindrical. The minaret of the mosque of. 'Ani, Armenia, has an octagonal shaft of stone. It is very simple and devoid of any ornaments on its exterior. It is crowned with a simple cornice. The minaret of Tjifte (Pl. 627) has a cylindrical shaft of brick.

The Muqarnas (stalactites) are usual in Seljuq architecture (Pl. 625). There are stalactites in the seljuq Palace at Qonia (1160 - 1190 A.D.). The stalactites decorate the entrances to the mosques. In the mosque of 'Ani (1072 - 1110 A.D.) the stalactites are made of stone. Here, the cupolas are constructed on pendentives with stalactites.

The external ornamentation of these Seljuq Madrasas and mosques is confined to the gate ways (Pls. 625, 626). The façades of the gates, irrespective of the material used else where in building (brick or moulding), are always covered with slabs, and the portals are then, ornamented with strips of decoration or inscriptions, fantastic looking candelabra of palmettos (Dirwigi)[4]

(1) Glück und Diez, Die Kunst des Islam, 230.
(2) Ibid., 107, Abb. 14.
(3) Ibid., 228-9.
(4) Ibid., Taf. 8..

# Seljuq Architecture in Anatolia, Armenia and Georgia(*)

In Seljuq Anatolia (1077 - 1300 A.D.), there were three types of mosques:

The first type consists of piered mosques such as the following:

1. Mosque of Ala'ed - Din in Qonia, completed in 616 H. (1209 - 1210 A.D.)(1),
2. Jami' Kebin in siwās (XI-XII centuries),
3. Citadel Mosque (1180 - 1181 A.D.),
4. Great Mosque at Diwrigi (Pl. 633) (1280 - 1281 A.D.)(2),
5. Eshref Rum (ESKI) Jami' in Beyshehir (XIII cent.),
6. Ulū Jami' in Egedir (XIII cent.?),
7. Ulū Jami' in Caesarea (Cappadocia),
8. Mosque of Minucehr in Ani (1072 - 1100 A.D.), with an octagonal manara(3).

a - Ulū Jami' in Wan (XII - XIII centuries).

This kind of mosque was used as a large public mosque. On account of the colder climate, the open courtyard with pillars is not found here. The pillars are sometimes of wood (for example Eshref Rum Jami'), but usually of stone. The flat wooden roof rests directly on the piers or on the arches which connect them and which run sometimes parallel, at others perpendicular to the qibla wall. The Ulū Jami' in Wān has a vaulted roof resting on pillars, a system later used in the Ottoman empire.

The second type of more architectural importance is the smaller court liwan Madrasa which played a prominent part in the Seljuq empire. Examples of this type are:

1. Sirdjeli Madrasa (1243 - 4 A.D.)(4),
2. Giōk Madrasa in Siwas (Pl. 638)

(*) A Seminar at the courtauld Institue of Art, University of London, 1950.

(1) Glück und Diez, Die Kunst des Islam, 222-3.

(2) Ibid., Tafel VIII.

(3) Ibid., 221.

(4) Ibid., 107, Abb. 13, 225.

naments in the door way are above a flat arch, yet in the contemporary Madrasa al-Atabikiyya, the arch below the Muqarnas vault of the porch is constructed with joggled voussoirs. The fully developed phase of this kind of arch is reached in the main entrance to the Muristan al-Kaimari[1], built between the years 1248 and 1258 A.D.

We must refer, here, to the predominance of the pointed keel Persian arch (Pl. 516), which most probably had influenced the Gothic architecture in Europe. From the practical point of view, the pointed arch is stronger than the semicircular arch. It gives a feeling of raising upwords.

## Sources

- Ars Islamica, IX, X, XI.
- Creswell, Madrasas.
- Hertzfeld, Damascus, I, II, III.
- Sumer, I, 1945.

(1) Ars Islamica, IX, figs. 10-13, 17, 98, 99, 135.

decorated with a conch. They are alternately open and closed with a little window. The open niches are over the axes and the closed ones are over the corners of the octagon. This sixteen sided drum carries the dome which is either smooth or with 16 ribs over this sixteen sided figure. The dome is always built of brick or brickshaped stones. Sometimes, the transition zone and drum follow the same construction. But the four walls of the lower square room is of stone, decorated with plaster ornaments.

Concerning the characteristics of the Syrian ornaments at that time, the decorative elelements are generally of the seljuq type and thus they are similar to Baghdad elements. The difference between the two kinds lies entirely in the kind of material used. While the decoration in Mesopotamia, is mainly similar to the buildings in bricks, the decorative motifs in Syria are mainly in plaster since the building is essentially of stone. We do not meet, here, with the long bands of cursive inscriptions which run along the exterior of the monuments, although the cursive inscriptions are employed in the monuments, mainly in the interior, but on a smaller scale. That is most probably due to the use of different material, either plaster or carved stone.

As to the built or constructed characteristics of Syrian architecture, there are some features which are worth notice.

One of these characteristics is the suspended vault. In the Madrasa an-Nuriyya (1172 A.D.) (Pl. 504), there is a curious vault over its portal(1). It consists of a pair of cross vaults, appearing in the elevation as a pair of windows over the flat pointed arch that bridges the bay and supports their middle. Without this arch, the outer springing point common to both would hang in the air. The construction may be a conscious attempt to produce a «suspended» vault. That what the master of the Nuriyya attempted, the master of the ‘Adiliyya (Pls. 502, 503) achieved. The ‘Adiliyya Madrasa was finished in 1222 A.D. A third example of the suspended vault at Damascus is the porch of the madrasa al-Kilidjiya(2) (1247 A.D.).

Another feature to be mentioned is the use of the Muqarnas in the door-ways (Pl. 508) and domes (Pls. 505, 506) etc. This kind of Muqarnas might have come from Mesopotamia. Muqarnas (moulded in plaster) decorated the entrances to the Muristan Nuri (Pl. 508) (1154 A.D.), to the Madrasa as-Sahibiyya (Madrasat-as-Sahiba), Salihiya, at Damascus built between the years 1232 and 1245 A.D. and to the Madrasa al-Atabikiyya. In the Madrasat-as-Sahiba, the Muqarnas or-

(1) Ars Islamica, IX, figs. 75-77.
(2) Ars Islamica, XI, figs. 2-3, 90-93, 94-95.

(634 H./1235 A.D.), the shaft of which assumes cylindrical shape.

At that time, it seems that the Syrian minaret changed from a square shaft to octagonal and tended towards cylindrical. The minaret of the Great Mosque at Aleppo[1] (Pl. 517) (483 - 488 H./1090-1095 A.D.), which is the principal minaret of medieval Syria, the minaret of the Great Mosque at Maᶜarrat an-Nuᶜman (C. 1199 A.D.) (Pl. 519), the minaret of Jamiᶜ ad-Dabbagha al-ᶜAtiqa at Aleppo[2]. (C. 564 H./ 1168 A.D.) and the minaret of the Great Mosque at Hamah (Pl. 525) are minarets with square shafts.

On the other hand, the Minaret of the Upper Maqam on the Aleppo citadel (Pls. 522, 523) built by Zahir Ghazi in (594 H./ 1198 A.D.), the minaret of Al-Atrush Mosque[3], Aleppo (Pl. 513), the Minaret of Nabi Yusha', Ma'arrah, built by Zahir Ghazi[4], then Sultaniyya (620 H./ 1223 A.D.) buillt by Zahir Ghazi and Tughril are minarets with octagonal shafts.

Both kinds of Minarets are characterized, however, with simple lines of divisions (Sîmas) marking the storeys and only one cornice under the gallery. An example of the octagonal shaft is the minaret of Nabiyy Allah Yusha' at Ma'arrat an-Nu'man. It is an octagonal minaret rising over the barrel vault of the entrance, just as does the octagonal minaret over the cloister vault of the Sultaniyyah at Aleppo, which was built only a few years later. The four columns supporting the little qubba on the top of the Minaret show good taste in the use of antique material as well as the use of the lobed arch in the decoration of the sides of the minaret[5].

Finally, in the minaret of Firdaws at Aleppo (Pl. 516), built in 633 - 34 H. (1264 - 1265 A.D.), the shaft assumes a cylindrical shape.

Of the Turbas there are in Damascus Turba Sitt al-Sham al-Sughra[6] (c. 1173 A.D.) and Turba al-Najmiyya (c. 1179)[7] with 16 sides.

The Damascus Ayyubid Turba is a square room with flat arched recesses in the four walls. Four niches, semicircular in plan are over the corners. Four other corresponding flat niches with a pair of small windows are over the normal axes. The niches over the corners and those over the normal axes form an octagonal zone of transition. Above this octagonal transition is a drum of 16 smaller niches. These niches are equal in size, segment - shaped and

(1) Ars Islamica, X, figs. 51, 53, 55, 58.
(2) Ars Islamica, X, figs. 10, 11, 13, 52, 54, 56, 60, 63.
(3) Ars Islamica, X, fig. 57.
(4) Ars Islamica, XI, fig. 5, p. 1.
(5) Ars Islamica, XI, figs. 5-9.
(6) Ars Islamica, XI, figs. 58 - 60) and 120.
(7) Ars Islamica, XI, figs. 61, 121, 123.

The Mustansiriya is very large with hundreds of rooms and halls. The Madrasa as examplified by Nuriyya[1] (Pls. 504, 506) and Adiliyya[2] (Pls. 502, 503), consists of a rectangular court surrounded by four blocks of buildings. On the entrance side is an Iwan leading to the entrance. On the opposite side is a similar Iwan containing the fountain. On the lateral sides are an Iwan and wider Musalla with a Mihrab for prayer. None of the Syrian Madrasas accomodated the four sects and most of them were only for one sect.

The second type of Syrian Madrasas is not of cruciform plan and usually has one great Iwan only (Pl. 515).

Yet, all Madrasas have some features in common.

First of all, they comprise a Musalla, entered generally by a triple arched façade, accupying the whole of the southern side of the court (Sahn), and usually roofed by a central dome with a length of tunnel vaulting to right and left.

Secondly, there is a Mausoleum combined with the Madrasa at a very early date.

Thirdly, they usually have a rectangular exterior and the enterior is set askew in order to be orientated to the correct direction of the qibla as is the practice in Cairo.

Of the Muristans in Syria, there are Muristan Nuri (1154 A.D.)[3] (Pls. 508, 509) and Muristan Kaimari (1248 - 1258 A.D.).

The Muristan, as examplified by the Muristan Nuri, has a cruciform plan similar to that of the cruciform Madrasa, but with less prominence on the Musalla hall, which in this case is an Iwan.

Of the minarets in Syria, there remain the following examples:

1. The Minaret of the Great Mosque at Aleppo[4] (483 - 8 H.I.) (Pl. 517).
2. The Minaret of the Great Mosque at ma'arrat an-Nu'man (C. 1199 A.D.) (Pl. 519).
3. The Minaret of Jami' ad-Dabbagha at 'Atika in Aleppo[5] with square shaft (c. 565 H./C. 1170 A.D.).
4. Maqam Ibrahim, Salihin, Aleppo (Zahir Ghazi) (604 H./1207 A.D.).
5. Maqam Nabiyy Allah Yusha', Ma'arrat an-Nu'man built by Saladin (694 H./1207 A.D.).
6. Sultaniyya, Aleppo (Zahir Ghazi and Tughril) with an octagonal shaft.
7. The minaret of Firdaws, Aleppo,

(1) Ars Islamica, XI, fig. 1.
(2) Ars Islamica, IX, figs. 28, 41.
(3) Ars Islamica, IX, figs. 4, 44.
(4) Ars Islamica, X, figs. 51, 53, 55, 58.
(5) Ars Islamica, X, figs. 10, 11, 13, 52, 56, 60, 63.

# Syrian Architecture around the 12 century(*)

During the 12th century Damascus was mainly ruled by two different families: the Zangids until the year 1181 A.D., and then the Ayyubids. The architectural characteristics of both periods, however, are identical and show logical continuance. Many monuments of different kinds, survive from that century, such as Madrasas (Pl. 502) Muristans (Pls. 508, 509), Turbas (Pl. 510) and Minarets (Pl. 505).

Of Madrasas we have the following examples:

**In Damascus**

1. Madrasa Nuriyya (1172 A.D.)[1] (Pls. 504 - 506).
2. Dar el-Hadith al-Nuriyya (1154 - 73 A.D.) (Pl. 507).
3. Madrasa 'Adiliyya (1233 A.D.)[2] (Pls. 502, 503).
4. Madrasa Sahibiyya (1232 - 1245 A.D.).
5. Madrasa'Atabikiyya (1232 - 1245 A.D.).
6. Madrasa Kilidja (1247 A.D.).

**In Aleppo**

1. Madrasa Khan at-Tutun (1168 - 1169 A.D.).
2. Madrasa al-Ma'ruf of Shad Bakht (1193 A.D.).
3. Madrasa Zahiriyya (1219 - 1220 A.D.) (Pl. 515).
4. -Madrasa Sultaniyya (1231 - 1232 A.D.).
5. Jami' and Madrasa Firdaws (1235 - 6 A.D.)/ (Pls. 516, 517).
6. Madrasa Sharafiyya (640 - 50 H.).

**In Ma'rrat an-Nu'man**

1 - The Shafi'aite Madrasa[3].

There are two types of Madrasas, the first type belongs to the cruciform design of the Mustansiriya[4] with slight differences, probably suggested by difference in size.

(*) A Seminar at the Courtauld Institue of Art, London University, 1950.
(1) Ars Islamica, IX, figs. 28, 41.
(2) Ibid., XI, fig. 1, p. 2.
(3) Creswell, Madrasas, figs. 1-7.
(4) Sumer I, 1945.

The cursive Naskhi inscriptions (Pl. 1703) replaced the Kufic (Pl. 1702) on the monuments.

At that time, the various distinctive characteristics of Islamic Architecture and ornament were actually tending towards richness, repetition, crowdedness and movement.

## *Sources*

- Sumer, I, II, 1945.

- كوركيس عواد: المدرسة المستنصرية - ببغداد.

- الدكتور مصطفى جواد: العصر العباسي - (دار المسناة).

the others are in such too bad state to be identified.

The main entrance opens through an Iwan-like passage[1]

Surrounding the court (Sahn), between the Iwans, are hundreds of rooms and halls among which, as literary sources mention, there are a library, Dar el-Hadith, Dar el-Qur'an, a hospital, a chemistry shop, a store, etc. The building contains two storeys, yet the Iwans are of the height of the two storeys.

Beside the north side of the building, is an Iwan, most probably belonging to a contemporary house.

The construction, as well as the ornaments, are of brick. The bricks of the surface of the upper storey are arranged in such a way to produce geometrical ornaments. The ornaments in the soffits of the vaults, niches and doors are carved in bricks placed together in a decorative disposition[2]. The decoration is floral and geometrical similar to that of the Abbasid Palace but quite different from that of the stucco ornaments of Samarra. They consist of floral compositions of arabesques containing essentially the two lobed half palmetto and in different planes. The geometrical decoration is mainly star shapes.

Bands of cursive inscriptions in brick decorate the facades, the entrance and the interior of the Madrasa.

Thus, here, we find again. the pointed keel arch, the brick ornament, the cursive inscriptions, the cruciform plan and the carved terracotta Muqarnas.

## General Characteristics of Islamic Architecture In the Middle East around the year 1200 A.D.

The period witnessed the rule of the Seljuqs, the Atabeks and the Ayyubids. It came after the connection between East and West during the Crusades and coincided with the triumph of the sunnites over the Shi'ites. It was an important time for the Islamic Architecture.

At that time, Islamic architecture obtained more personal charateristics. It had already assimilated what it had borrowed from other arts. The Persian motifs, however, show, as usual, predominant influences. They probably came with the Seljuqs who spread in the near East after establishing themselves in Iran.

The introduction of the cruciform Madrasa, probably, took place at that time as a counter attack against the Shi'ite principles.

The Muqarnas (stalactites), another distinctive feature of the Islamic architecture was seen all over the Islamic world (Pl. 1777).

(1) Sumer, I, 1945, Pl. 3B, p. 128.

(2) Ibid., II, Pls. 2b; 3a; 4a, b; 5; 6 a-c.

frame its entrance. Gisr Harbih is also burdened with inscriptions.

The sixth characteristic is represented by ornament. Ornaments are also carved in bricks and are mainly floral and geometrical as emxemplified by the ornaments of Mustansiriya[1] (Pl. 538). The floral ornaments consist of arabesques containing essentially the two lobed half palmetto typical of the Seljuq style together with its stems and branches in highly stylized manner. This kind of ornament is quite different from Samarra style (Pl. 558) which consists mainly of simple single elements repeated and set side by side. We must bear in mind that Samarra ornaments are of stucco and even, while the above discussed ornaments are of bricks and on various planes. The geometrical decorations are mainly star - shaped.

### The Abbasid Palace

It is a court flanked by two rows of rooms preceded by arcades (Pl. 539)[2]. In the middle of the back side of the court is an Iwan. Beyond the southern row of rooms is a passage separating the cells from much larger rooms and running to the entrance of the building in the west. The palace is of two storeys and built of brick.

The Iwan has been restored and its decorations have been renewed. On either side there are two large niches decorated with Muqarnas (stalactites).

One of the features that deserve to be noticed is the ornaments which are of brick engraved and placed together in beautiful compositions typical of the 12th century. These ornaments are quite different from the stucco decorations of Samarra in the 9th century[3] (Pl. 558).

Another feature is the Muqarnas in the vaults (Pls. 540, 541).

The predominance of the pointed arch and vault[4] here is worth mentioning (Pl. 539).

### The Mustansiriyya Madrasa at Baghdad (1227 - 1233 A.D.) (Pl. 538)

On account of the contradictory descriptions, it seems that it was badly preserved. According to Kurkis 'Awwad, it had four Iwans round the court. Herzfeld describes it as a court with three Iwans on each of the long sides and one Iwan on each of the short sides, the middle one on the east side of the court being the main entrance[5].

'Awwad, however, writes that only two Iwans, i.e. the southern and northern are surviving, while

(1) Sumer, II, 1945, Pl. 4.
(2) Ibid., II, 1945, p. 104, fig. 3.
(3) Ibid., Pl. 2.
(4) Ibid., Pls. 3-5, 7, 8.
(5) Ars Islamica, IX, figs. 58, 59.

floors. In the axis is the entrance in the centre of the wider side flanked by two halls, a Musalla opposite to it and two Iwans in the lateral sides, all of which are two storeys high. Between the above mentioned Iwans are numerous rooms. The main entrance is similar to the Iwan.

The building is of bricks according to the Mesopotamian traditions. The ornaments are also carved in bricks, in the soffits of vaults, niches and doors. Moreover, the bands of cursive inscriptions, which extend along the river façade, and that which frame the entrance and those which are inside the Madrasa, are carved also in brick. It seems that bands of Naskhi inscriptions usually decorate the exteriors of the buildings of Baghdad about that time as we see them on Gisr Harbih, built by Mustansir (1227-35 A.D.)[1].

The second characteristic of Iraqi architecture about that time is the construction of the minaret as represented by the above-mentioned minarets. The description of the minaret of al-Jami'an-Nuri at Mosul (Pl. 559) may generally apply to the others.

It is 50 m. high and consists of two parts: an angular lower part, c. 15,80 m. high, and a cylindrical upper part. The angular part consists of two parts, the lower of which is built of stone and the upper of brick. The cylindrical shaft contains seven zones with different decorations, separated from each other by means of bands of small ornaments. Here, the passage of the caller (al-Mu'adhdhin) has been renewed. Inside the minaret, there are two ways leading to the top with different doors. The minaret is devoid of inscriptions. This minaret is slightly bending. The cylindrical shaft of the minaret might have been a descendant from Samarra minarets of the 9th century that have their ramparts sourrounding the exterior.

The third characteristic is the use of Muqarnas (stalactites). Muqarnas domes were built at that period as exemplified in tomb of Sitt Zubayda (c. 1200 A.D.)[2] and Mausoleum of Sahrawardi (c. 1234 A.D.). They have probably developed from the Muqarnas dome of Imam Dur (Pls. 548, 549) on the Tigris. Moreover, the Muqarnas decorated niches and vaults as seen for example at the Abbasid palace[3] (Pls. 539 - 541).

The fourth characteristic is the use of the pointed arch and vault constructed of bricks and found in all buildings.

The fifth characteristic is the carving of cursive Naskhi inscriptions in bricks. Bands of these writings run along the river façade of Madrasa Mustansiriya (Pl. 538) and

(1) Gisr Harbih «Small Book».
(2) Ars Islamica, IX, figs. 18, 63.
(3) Sumer, II, 1945, Pls. 3, 4 etc.

# Iraqi Architecture During the Last Century of the Abbasid Caliphate(*)

The surviving monuments are as follows:

In Baghdad:

1. The Abbasid Palace in the Citadel[1] (Pls. 539 - 541).
2. The Minaret of the Mosque of al-Khaffafin, built by Zumurrud Khatun, the wife of Mustadi' and the mother of Nasir (d. 1202 A.D.)[2].
3. The Minaret of Ma'ruf al-Karkhi (1215 A.D.),
4. The Minaret of the Mosque of Suq as-Sultān,
5. Tomb of Zubayda (c. 1200 A.D.)[3],
6. Mausoleum of Shaykh Shihab ed-Din 'Umar assahrawardi (c. 1234 A.D.)[4],
7. The Madrasa al-Mustansiriya (1227 - 1235 A.D.)[5] (Pl. 538),
8. Gisr Harbih, built by Mustansir (1227 - 1235 A.D.)[6].

In Mosul:

1. The Minaret of al-Jami' an-Nuri (1170 A.D.)[7].
2. The Minaret of the Great Mosque, built by the Atabeks (Pl. 559).

In Sinjar:

1. The Minaret of Sinjar Mosque, built by the Atabeks.

In Zubair:

1. Tomb of Hassan el-Basri (c. 1200 A.D.)[8].

The first characteristic that attracts our attention is the design of the Madrasa as represented by the Madrasa al-Mustansiriya[9] (1227-1235 A.D.) (Pl. 538). It consists of a rectangular court surrounded by four blocks of buildings in two

(*) A Seminar at the Courtauld Institue of Art, University of London, 1950.
(1) Sumer, II, 1945.
(2) Sumer, I, 1946, p. 54.
(3) Ars Islamica, IX, fig. 18, 63.
(4) Ars Islamic, IX, fig. 65.
(5) Sumer, I, 1945.
(6) Small Book of Gisr Harbih.
(7) Sumer, II, 194, p. 290.
(8) Ars Islamica, IX, fig. 68.
(9) Sumer, I, 1945.

used only in decoration and the pointed arch (Pl. 663), in various forms, became the favourite type. The Almohades used almost entirely the stilted arch. Thus the two traditions united in a new type.

The domes of Tinmal and Kutbiyya are entirely in stalactites. The Almohad stalactite dome seems to replace the ribbed dome (Pls. 674 - 677) which is the glory of the Umayyads, when it appeared in all Almohad domes. These domes are close to the Persian and Mesopotamian domes, but very different from the Egyptian stalactite domes. There are lobed couplets, another Abbasid motif, combined with the stalactites.

The capitals of the columns consist of bouquets of palmettos in high relief. The palm takes the place of the acanthus in the antique capital.

The Almohad sanctuaries are less rich than other Islamic monuments of the same time. That may be due to the austerity of the sect itself. Almohades did not decorate the facades of their monuments with foundation inscriptions. Cursive and Cufic inscriptions, however, were used on the monuments.

Hassan at Rabat[1] (Pl. 660) reveals exact symmetry. Its court (Sahn) is very small with no arcades. There are two courts inside the sanctuary surrounded by its aisles. There are two transverse aisles close to the qibla wall with sharp cut between them and the perpendicular aisles of the sanctuary. The absence of dome is a contrast to the other mosques of the same century when domes prevailed. Its aisles are of columns and its exterior is spaced with rectangular buttresses. Its minaret is similar to other minarets. It is similar to that of Tinmal Mosque in that it is on the great axis, and different in that it is on the north of the Sahn and no longer on the qibla side.

The Almohad minarets are mainly the Kutbiyya (Pl. 662) which is (12 m. side)[2], the Giralda (Pls. 697, 704) (14 m. side)[3] and Hassan minaret (Pl. 660) (16 m. side)[4]. The Maghrebian minaret is a remarkable unified structure. It is a gigantic square tower, the height of which is four times its width. Inside the minaret, there is a ramp turning round a nucleus of superimposed rooms crowned with a lantern roofed with a dome. The ramp stops just below the gallery of the caller (Mu'dhdhin). From that point, a flight of steps leads to the lantern which consists of a kiosque with four walls opened through a pair of windows each and roofed with a cupola.

The fortified walls (Pl. 662) are devoid of ornamentation, but their austerity is interrupted by the ornamentation of the gates.

As for the material of building, stone remained in use. Although it was eliminated for the construction of the mosques themselves, it was used in minarets, e.g. the Kutbiyya (Pl. 662) and Hassan's minaret (Pl. 660) which are exceptionally of well cut stone entirely. The mosques are generally built of brick and decorated with stucco. The revetments are in ceramics and bricks placed together.

The early mosques, which preserve their decoration are those of Abd el-Mu'min (Pl. 662). Moreover, the three great minarets with their ornamentation survive (Pls. 660, 662). Here the exterior of the buildings is austere. The richest decoration of the interior is in the domes. The minarets have sumptuous decoration. The elements of the decoration, as a whole, mark a difference from the Umayyad (Pls. 674 - 689 - 695) and reveal a distinctive personality. As to the constructed architectural features, the difference is even clearer.

The Umayyad art used only the round headed stilted arch. In the 12th century, however, this arch was

(1) Terrace, L'Art Hispano Mauresque Fig. 54.
(2) Ibid., Pl. 71.
(3) Ibid., Pl. 72.
(4) Ibid., Pl. 73.

# Almohad Architecture(*)

Almohads ruled from the year 524 H. (1130 A.D.) to the year 668 H. (1269 A.D.). Five mosques only survived from their time. The most important of them are the Mosque of Tinmal[1], a Moroccan village, and the Mosque of the Kutbiyya (Pl. 662) at Marrakesh which belong to 'Abd el-Mu'min (1130-1163 A.D.). The other mosques are the great mosque of Seville (Pls. 696 - 698), replaced by the Cathedral, the Mosque of Hassan (Pl. 660) at Rabat, built by ya'cub el-Mansur and the Mosque of Qasaba[2] of Marrakesh founded by the same Caliph. The minaret of the Kutbiyya (Pl. 662) was finished by the same Caliph in 1196 A.D.

The plan of Almohad's Mosque is generally a development from the type of that of Cordova (Pl. 669). It is a court surrounded by arcades. It is rectangular with its width larger than its length. The axial nave is wider than the others with a dome on its end. Near the Mihrab a transept aisle, parallel to the quibla wall, is similar in width to the axial nave and covered with domes. The dome rises on the intersecting points of the two aisles.

The two latter mosques, however, show a deviation from the general scheme.

The strange huge Mosque of Qasaba at Marrakesh, built by al-Mansur[3], has a narrow sanctuary reduced to three aisles in depth and a covered passage inside the enclosing walls between the aisles and the walls. It recalls, however, the previous Al-mohad mosques in the following features:

1. Three domes on the transept aisle,
2. The axial nave,
3. Three domes open on the western facade,
4. One door on the north.

The huge unfinished mosque of

(*) A Seminar at the Courtauld Institue of Art, University of London, 1950.

(1) Terrace, L'art Hispano Mauresque, des Origines au XIIIe siècle, Paris, 1932 p. 305, fig. 50.

(2) Ibid., fig. 51, 52, pp. 308, 312, 314, 319.

(3) Ibid., fig. 53.

9. A piece of Byzantine mosaic was discovered during the excavations of Zahra'.

These similarities with Byzantine art indicate the Byzantine source of the decorations of Madinat az-Zahra'. This is affirmed by the fact that historians mention the help of the Byzantine emperor to Abd ar-Rahman III in the decoration of Zahra' as well as the importation of mosaic and mosaists and the two Byzantine fountains which decorated Zahra'.

Moreover, the comparison between the decoration of Zahra' and the first Umayyad mosque of Cordova (Pl. 672) reveals a sudden flourishing of art. This may be explained by the teaching of the Byzantine artists in the tenth century.

Zahra' began a new art and a new civilization of Umayyad Spain which extended to the mosque of al-Hakam (Pls. 673-686).

It was mentioned above that the decoration of the stone reliefs in the palace (Pls. 693-695) consists chiefly of floral scrolls which differ from the contemporary Abbasid work of the Islamic East. The disintegrated acanthus of Syrian variety is mixed with geometrical palmette scrolls in which Byzantine and local Wisigothic traditions are evident. Prototypes for decorations of Madinat az-Zahra' are found in the Syrian art of the seventh and eighth centuries, which had its prototypes in Byzantine art.

## *Sources*

- Terrace, l'art Hispano Mauresque.
- Diehl, Manuel d'art Byzantin, Paris, 1910.
- Creswell, Early Maslim Architecture.
- P. de Gayangos, History of the muhammadan Dynasties in Spain. 2 Vols. London 1840.

of palaces of Baghdad and Constantinople.

### The decoration

Zahra' was mainly a work of decorators. Its glaze paintings seem to come from the East. Its geometric pavement of stone and brick seem to come from Byzantium. The sculptured decoration is in stone.

The Geometric sculptures are very few. They are mostly combinations of squares and lozenges with elements set in Juxtaposition without any interlacing. They were imported from Byzantium(1).

The floral sculpture (Pls. 692 - 695) are of different floral types such as the vine leaf, the palmette, roses, pine apples and the acanthus. The latter play an important role(2).

### The origins

1. The medallions of scrolls of acunthus in the spandrels are similar to stucco decoration at Khirbet el-Mafjar (Pls. 476, 477) (c. 710 A.D.) and Nayin (Pls. 569-571).
2. The vine leaf with five lobes is Byzantine(3).
3. The vine leaf bears some similarity to that in the Aghlabid decoration(4).
4. The acanthus with many variations is similar to that in the Byzantine art and to Christian art in Egypt and Syria.
5. The framed panels of restrained measures indicate the Hellenistic tradition, to which the Byzantines remained faithful. They are different from the wide uneven sculptured spaces of the Abbasids which refer to an Oriental origin.
6. The linear engraving is Byzantine.
7. There is some similarity between the sculptured decoration of Zahra' and the marble in Damascus mosque(5) and the wood of al-Aqsa. The Umayyad sculptors, however, had the same Hellenistic flavour, but they did not develop to the finer decorations of Zahra'.
8. There is some similarity between the Fatimid and Spanish sculpture in the tenth century, due to the similarity in technique between the Fatimid and Byzantine sculptors. This similarity, however, disappeared when the Fatimids, who were under the Abbasid artistic influence, produced their themes after the Abbasid technique.

(1) cf. Diehl, op. cit., p. 144, fig. 62, 196 (12th century).
(2) Terrace, op. cit., Pl. XI.
(3) Ibid., fig. 13. cf. page 35, Seryia Bettini, S. mark at Venice, p. 35.
(4) Terrace, op. cit., fig. 13.
(5) Creswell, Early Maslim Architecture, I, Pls. 46, 47.

in the center, and the Caliph's palaces above. However, a detailed plan had been produced by the Architects of the excavation.

On the highest part, close to the north wall, there were the royal palaces erected on the roughest slopes and extending beyond the flat spurs which stretch to the plane. On the central spur was the great reception hall about which the old sources speak with admiration[1], to the east of the palaces was the mosque described by historians. Then compact masses of buildings occupied only the central part to the north of the town. Along the western wall, where there are remains of walls, were undoubtedly secondary buildings. Other buildings descended from the Royal palaces to the south wall. It seems that there was an empty space beside the eastern wall. On this facade of the enclosing wall were doors leading to Cordova. In wide spaces left between the buildings, were the gardens praised by historians and poets.

An aqueduct transported the water of Sierra to the new town as well as a road crossing the small rivers on bridges of cut stone led to Cordova.

Az-Zahra' became Nasir's residence. The money house was transferred there in 947 A.D. Ambassadors were more frequently received there rather than at Cordova.

**The plan of the buildings**

Buildings are irregular and complex. The numerous halls started from the interior courts, the Patros, and so there are halls surrounding. There were irregular corridors connecting the different halls. This irregular disposition had a pratical meaning connecting with the system of Harem. But the complexity reveals that the palaces were not built after a plan which was wholly and minutely conceived and faithfully followed. The later Moroccan palaces, however, were of similar irregularity.

There are some details of buildings recently revealed. A house at the west of a great hall is similar to houses at Fustat in Egypt, with the portico with two bays opening on a deep hall[2]. This, however, was usual in the civil architecture in Eatern Islam.

The widest and finest ensemble of buildings consists of a great court which is nearly square, bordered on one side by a hall with colonnades. This great hall starts with a passage on which opened five aisles.

So the plans of the buildings indicate Eastern origin which is difficult to indentify precisely on account of the almost disappearance

(1) Terrace, L'Art Hispano Mauresque, Pl. IX, fig. 12, p. 90.

(2) Diehl, Manuel, fig. 134.

# Madinat Az-Zahra'(*):

(Pls. 691 - 695)

Zahra' was begun by Abd ar-Rahman III in 936 A.D. Its building lasted for a very long time: according to some sources 13 years, and according to others 40 years. About 11 thousand workers were engaged daily in the construction. Even the Caliph himself consecrated a part of his day to look after the work.

The origin of its name Zahra' is a matter of debate: some suggest that it means the flower, which is evidently wrong, others think that it is the name of one of the concubines of the Caliph. Again, some believe it was called after Zahra': i.e. the nickname of Fatima, the Prophet's daughter. As to the last suggestion, it is unlikely that the Umayyads called their town after the name of Ali's wife. Most probably, the name Zahra' was derived form the brilliant appearance of the town on the 'Arus mountain. What affirms this suggestion is that the Fatimids who were enemies, and at the same time competitors of the Umayyads built in 970 A.D., probably during the finishing of the construction of Zahra', their first mosque in Cairo, which they called Azhar, brilliant, here spiritual brilliance opposing the material Umayyad one.

## The Plan

Zahra' was erected at the foot of the 'Arus mountain, about three Arabian miles north of Cordova. It extended from the plane to the mountain. It seemed that it was conceived by the Caliph to be a city of pleasure, rather than a fort. According to the ancient tradition, however, it had the illusion of a fort surrounded by walls from all sides. Again, it was neither an acropolis nor a plane town. It offered, with its stepped construction, a white brilliant scene among the sombre green prairies of the mountain.

Its enclosing wall measured 1500 by 750 m. Its long side paralleled the Sierra and the river.

Its stepped construction was generally as follows: the gardens below, the houses of the court functionaries

(*) A Seminar at the Courtauld Institue of Art, University of London, 1949.

traditions were respected in the marble artefacts and ornaments; fourth, the Abbasid influences were not absent.

### Al-Mansur's Enlargement
(Pls. 669 - 671, 687).

Al-Mansur enlarged the mosque towards the east by adding eight aisles and thus the Mihrab became disaxial. The new addition was actually a continuation of the previous mosque. The capitals were copied and the new facades of the mosque had the same appearance of Hakam's façades.

Thus, the Great Mosque of Cordova had undergone three enlargements and many additions, yet it shows an exceptional continuity and unity. This unity was wanted by the reconstructors since it is evident that the arches in two tiers carried on thin columns were erected in all cases. On the exterior, the same thick buttresses cast their shadows on the wall pierced with triple bays and the stepped Crenellations surround the building. The whole decoration of the mosque dates from the tenth century, yet, there is some hormony between the remaining earlier decoration and the antique capitals. This unity, however, is not monotonous.

Until Al-Hakam's time, the Hellenistic tradition evolved slowly in Spain. The construction of Al-Hakam indicates the glory of the Umayyad dynasty and the intelligent eclecticism between Byzantium and the East. The enlargement of Al-Mansur, with its simple faithfulness to past, marks the first and voluntary repose of an art which became rich enough to exist by itself.

same school, both acquired the spirit and the types of the Hellenistic decoration. These marble panels of Hakam, however, bear some resemblance to the casing of Zahra[1] (Pl. 695)

The beautiful marble plaques at each side of the Mihrab decorated with palmette scrolls and trees of life are masterpieces. Their surfaces are not solid and the motives of decoration are dissected into small thin scrolls which together form a lacelike pattern.

13. The stucco sculptures show variety of flowers such as the acanthus and the palmette. The vine leaf which is abundant in Zahra' (Pls. 693, 695) is rare here. The stucco decorations are more detailed than the marble ones and show elegance and symmetry. One notices the eclectic flora of the sculptured panels and generally the eclecticism of Hakam's decorations.
14. The lobed arches[2] appeared for the first time at Samarra[3].
15. The Cupola on the interior of the axial nave is on rectangular basis[4] with 16 windows in the drum. The other three Cupolas are on octagonal plan[5]. The transition from the square to the octagon is made by niches which open by horse - shoe arches and are covered with semi domes at the side. Twelve windows are in each drum. The four domes have three different dispositions of ribs. These famous and mysterious Cupolas obtain their unity only by their harmonious decoration. However, they bear Abbasid influence.
16. The importance given to the pine apple and almost the absence of emptiness in the decoration recall the third style of Samarra. (Pls. 558, 1293), yet interpreted with the Hispano Moresque technique and following its spirit. At the same time, there is a curious shift from the Abbasid themes, e.g. the acanthus in the medallions.

Through examining the origins of Hakam's architecture and decoration of the Mosque of Cordova (Pls. 673 - 686), one may conclude that, first, there was a relation between both Christian and Islamic Syria on the one hand and Cordova on the other hand, and that the rich heritage of Hellenistic Christianity had reached Spain by two different ways: Syria and Afriqiya; second: the Byzantine influence is felt in the decoration; third : the Spanish

(1) Creswell, I, Pl. XXVII.
(2) Ibid., op. cit., I, Pls. XVI, XIX, fig. 19.
(3) Cf.Qasr al-ᶜAshiq at Samarra, Creswell, op. cit., II, Pl. 116. Sarre and Herzfeld, Archaeologische Reise, III, T. XVII.
(4) Creswell, op. cit., I, Pl. XVI.
(5) Ibid., I, Pls. XXV, XXVI.

3. Abundance of couplettes engraved in the panels of the ribbed domes is influenced by the Aghlabid art[1] (Pls. 674-677).
4. Structural disposition of cut stones is a Syrian heritage[2].
5. Exterior decoration of tripartite order is a Syrian influence[3]. cf. the Church of Roueyha in the sixth century with its central bay and horse-shoe arch[4].
6. The arches with crossing lines above the doors are Syrian inspiration[5].
7. Historians recorded that the Byzantine emperor, at the request of Al-Hakam, sent craftsmen from Constantinople to help in the mosaic decoration of the mosque. This mosaic decoration still exists. It forms a rectangular frame in which the Mihrab is set and two similar panels which frame the doors leading to the rooms to right and left[6]. cf. S. Mark at Venice[7].
8. The marquetry of brick and stone[8] is a Byzantine tradition. The golden door at Constantinople, as described by historians, was the first example. Then it was used in Christian Syria. cf. Tekfour Seraï[9].
9. The geometric decoration in relief such as the polygonals[10] are thought to be of Byzantine origin. cf. the cloisters of the Basilica of S. Mark at Venice[11].
10. The use of the palmette in the mosaic decoration (Pls. 673, 676, 677) is Byzantine.
11. The Spanish traditions are respected in the capitals[12]. They are either corinthian or composite[13]. Although the evolution of the Umayyad capital generally seems Roman and Wisigothic Spanish, one can find some capitals related to the Byzantine art in their low relief or to Az-Zahra' style (Pl. 692) in the engraving of the centre of the stems and leaves or to the early Islamic period[14].
12. The marble panels are similar in their decoration to the capitals and seem to be the work of the

(1) Creswell, op. cit., II, Pl. XXV.
(2) Terrace, op. cit., fig. 17.
(3) Creswell, op. cit., II, Pls. XIV, XXX.
(4) Diehl, Munuel, p. 31, fig. 43.
(5) Creswell, op. cit., II, Pl. XIV; Dielh, op. cit., figs. 12, 43.
(6) Ibid., I, Pls. XX, XXI; Terrace, op. cit., fig. 18.
(7) Ibid., I, Pl. 40; Anthony, A History of Mosaic, Pls. XXXIX, XXX.
(8) Ibid., I, Pls. XIV, XV, XXX.
(9) Diehl, Manuel, fig. 196, p. 425.
(10) Creswell, op. cit., I, Pl. XXVI.
(11) Collection Chretienne et Byzantine, nos 767 - 775.
(12) Creswell, op. cit., I, Pl. XXVII.
(13) Terrace, op. cit., figs. 22, 23.
(14) Creswell, op. cit., I, Pl. 41; Byzantine, p. 54, Wisigothic 159.

Christian architecture, under the Byzantine influence, used stone and brick in alternate layers: cf. Qasr Ibn Wardan and Andarin in Syria and fortress of Qasr Ash-Sham[c] at old Cairo (Pl. 280). The adoption of arches was a novelty, later used in Zaytuna at Tunis (Pl. 659).

The numerous indications of Syrian influences are explained by the fact that many Syrians were in Spain and that the government itself was a Syrian refugée.

The Mosque of Al-Hakam[(1)]: (Pls. 669, 673 - 686).

It has been mentioned above that the second enlargement of the Great Mosque of Cordova was by Al-Hakam (961-976 A.D.) and that the added twelve new bays, not eleven as mentioned by Ibn 'Adhari, close to the present back wall. He gave the sanctuary the best of its interior decoration and part of the exterior one. A double arcade separates his sanctuary from the northern part of the Mosque[(2)].

The axial nave of Hakam has two cupolas (Pls. 674 - 677), one at the beginning and one in front of the Mihrab which is flanked by two other domes in front of the door of the Imam and the door of the Minbar[(3)].

Both the exterior and interior are actually an extension of the first mosque. But, at the springs of the cupolas are cusped and crossing arches of curious and complex design enriched with motifs in relief and fine scupltures of foliages which announce the richness of the domes themselves[(4)]. Both the keystones and spandrels are decorated with sculptures. The Mihrab[(5)] is magnificently decorated with sculptured marble and mosaic. Although the exterior decoration[(6)] has suffered very much, the interior ornaments are well preserved.

Origins of the different elements of Hakam's Mosque are as follows:

1. The axial nave with its two cupolas at both ends recalls the plans of the Aghlabid mosques. cf. Qayrawan (Pl. 645) and Zaytuna (Pl. 659) mosques[(7)].
2. Both the Mihrab of Cordova Mosque and the door of the library of the Mosque of Sidi 'Uqba have the same round horse - shoe arch and are similar to the arch of the facade of the axial nave at Damascus[(8)] (Pl. 493).

(1) Terrace, op. cit., Figs 8-14.
(2) Ibid., figs. 8 - 14.
(3) Ibid., figs. 8, 15.
(4) Ibid., Pls. XVIII, XXIII, XXV, XXVI.
(5) Ibid., Pls., XVII, XIX, XX.
(6) Ibid., Pls. XIV, XV.
(7) Creswell, op. cit.,II, Pls. 46 - 91.
(8) Ibid., I, Pl. 38; Terrace, op. cit., fig. 16; Diehl, manuel, fig. 4, p. 31.

But the ornament of the rest of the bay is a decoration probably dating to the first mosque[1]. It is an inter-wining plant ornament very coursely executed probably in 786 A.D. The two windows are later insertion, since they are cut through the decoration. Over the door frame are four vertical strips of ornament. Higher is a projecting cornice supported on nine corbels of the type called «modillon à copeaux»[2]. There were no arcades originally round the Sahn. The lateral riwaqs must be an innovation, introduced between the time of Abd ar-Rahman I. and the year 340H. (951/2 A.D.).

Origins of the different elements of the first mosque are as follows:

1. Arcades perpendicular to the back wall (Pl. 672). Compare the fourth Aqsa Mosque built by Al-Mahdi probably in 163 H. (780 A.D.) where the aisles were almost certainly perpendicular (Pl. 55).
2. The horse - shoe arch (Pl. 673): Syrian[3] and perhaps Spanish origin.
3. The parallel gable roofs (Pl. 671): cf. the fourth Aqsa Mosque[4] (Pl. 55).
4. The scheme of the arcades round the Sahn (Pl. 670): i.e. two columns alternate with one pier: cf. Great Mosque at Damascus[5] (Pls. 492, 493).
5. The decoration of the west door of the sanctuary (Puerta de san Estéban) (Pl. 688): cf. a piece of cresting. belonging to the Great Temple at Palmyra[6] (dedicated A. D. 32). An example of the fovourite Assyrian stepped crenelletion motif, already on its way towards the west and in addition, decorated with acanthus.
6. Position of the minaret: cf. the minaret of Bishr at Qayrawan (724 - 727/8 A.D.)[7] (Pl. 645) Both are next to the door axial to the Mihrab.
7. The double tier of arches (Pl. 672): cf. the double tiered Roman aqueduct, e.g. the Acueducto de los Milagios at Merida[8]. Yet it shows originality for the ingenious solution.
8. The red and white voussoirs of the arcades (Pl. 672): A common feature in Islamic architecture especially in regions such as Damascus (Pl. 493) and Hama (Pl. 525), where white limestone and black bazalt are obtainable[9].

(1) Creswell, op. cit., II, Pls. 28 c, 29.
(2) Modillions with chips.
(3) Creswell, I, pp. 137 - 9.
(4) Ibid., II, p. 125.
(5) Ibid., I, pp. 115 - 118.
(6) Ibid., I, fig. 148 facing, p. 272.
(7) Ibid., II, fig. 180.
(8) Ibid., II, fig. 149 facing, p. 272 and fig. 150; Terrace, op. cit., fig. 9.
(9) Arabic Technique Ablaq. cf. al-Qasr al-Ablaq described in Arabic sources.

ied impost blocks from which spring horse-shoe arches, each is of white stone voussoirs alternating with composite voussoirs of four layers of thin red brick set edgewise. In addition to the arches, the imposts carry stone piers a metre deep, the overhang being supported by corbels[1]. These piers, C. 1.75m. high, carry a second tier of arches, almost semicircular, of stone and brick voussoirs, alternating with a covering ring of decorative brick work. This gives height and renders possible the establishment of the gutter.

The intersecting vaults are later additions. There was originally a ceiling consisting of planks resting on strong transverse beams placed close together, above which were the gable roofs, still existing today. In the sanctuary are 19 aisles. The sixth to the west is wider than the rest. Thus, this must form the centre aisle to the first eleven aisles. Moreover, these eleven aisles are separated from the remaining eight aisles to the east by a wall with openings. These eight aisles are evidently those added by Al-Mansur.

Moreover, it is quite easy to distinguish the original sanctuary of Abd-ar-Rahman I and two following enlargements on the plan by fixing the second enlargement of al-Hakam which was evidently the addition of twelve, not eleven, aisles as mentioned in the sources. Then the eight columns of Abd ar-Rahman II, and finally the original sanctuary of Abd ar-Rahman I[2]. As for the north facade of the sanctuary, it is evident both through the excavations and sources that Nasir built a new facade against the old one to prevent it from being pushed still more out of the vertical[3]. This explains why the curious corbels[4] of the cornice[5] are more elaborate than those above the columns of the arcades of Abd ar-Rahman I[6], and the Puerta de San Estéban[7]. They are 170 years later.

The west facade of the sanctuary of Abd ar-Rahman is divided into three bays by four rectangular buttresses projecting about 1.35m. and measuring 3.31, 2.26, 2.45, 3.33m. in width. The frist bay has two windows in marble grilles, the second has the Puertà de San Estéban and its surrounding decorations, the third is replaced by the facade of the Capilla de san simós.

The doorway and the rectangular frame of the arch of the Puertà de San Estéban (Pl. 688) are an insertion of the year 241H. (855/6 A.D.).

(1) Creswell, op. cit., II, Pls. 31, 32, fig. 144.
(2) Ibid., II, fig. 146, p. 154; Terrace, op. cit., fig. 8.
(3) Ibid., II, fig. 146.
(4) Terrace, op. cit., Pl. VII.
(5) Les modillons a copeaux/ modillions with chips.
(6) Creswell, op. cit., II, Pls. 31, 32.
(7) Ibid., II, Pls. 28c, 29b; Terrace, op. cit., Pl. VI.

**Later history of the mosque** (Pls. 670, 671)

The conquest of Ferdinand III of Castile (d./1252 A.D.) was in 1236 A.D. Ferdinand established the chapel of S. Clemente. At the end of the 15th century a Gothic chapel was inserted in the sanctuary (First Cathedral)[1]. In the 16th century a larger chapel was erected in the middle of the sanctuary for canons. The minaret of An-Nasir was severely damaged by the great storm of 1589 A.D. and it was surrounded by the present Campanile.

**Description and Analysis of the Building** (Pls. 670, 671)

Cordova Mosque stands at the south west corner of the city, close to the bridge across the Guadalquivir. It is a vast rectangle, free on all sides, 178 m.x 125m. from East to West[2]. In the north is an open space, the previous Sahn, called now Patio de los Naranjos[3]. It had six doors, the principal one is in the north beside the Campanile. On the southern side 17 arches, now walled up, lead to the sanctuary. The sanctuary had 19 aisles arcaded from north to south[4]. It had twenty doors which agree with the sources.

A domed recess forming the Mihrab is at the end of the 6th bay from the west. It is richly decorated. It is preceded by three bays, divided off from the rest of the interior by screens of elaborate scalloped interlacing arches, and roofed with three richly decorated domes.

The main entrance, Puerta del Pardon[5], is almost on the axis of the Mihrab aisle.

The porticoes of the Sahn are Gothic[6]. The facade of the sanctuary consists of 19 horse-shoe arches 4m. in span and 5.90m. in height[7]. Arches spring from engaged columns attached to massive stone piers C.2.40m. in width. In the fifth arch is Puerta de las Palmas which is in the axis of the Puerta del Perdón. Each arch is set in a rectangular frame and between each of these frames is a tall narrow panel which rises immediately over each pier[8]. Above these frames is a bold cornice.

The sanctuary is actually a hall of varied columns 3m. high[9] and perpendicular arcades to the back wall. Shafts are of marble, capitals are also very varied: Corinthian and composite. On the capitals are var-

(1) Creswell, Early Muslim Architecture, II, fig. 143.
(2) Creswell, Ibid., fig. 143.
(3) Terrace, op. cit., Pl. VII.
(4) Ibid., Pl. VIII.
(5) Ibid., Pl. XVII, fig. 15.
(6) Creswell, II, op. cit., Pl. 30 b, fig. 143.
(7) Terrace, op. cit., Pl. VII.
(8) Creswell, op. cit., II, Pl. 30 a, c.
(9) Terrace, op. cit., Pls. VII, XXIX.

Maqsura with its three doors was finished.

The mosque measured at that time 225 cubits from north to south and 105 cubits from east to west.

Al-Mundhir Ibn Muhammad (886-8 A.D.) added a treasury to the mosque, restored the reservoir and repaired the covered parts (Saq'if).

Abdallah (888-912 A.D.) built a covered passage from the palace to a door in the side of the mosque, which doubtless corresponds to the present Gate of St. Miguel (the second entrance to the sanctuary on the west side). In spite of its heraldic filling and Gothic frame, there is no doubt that the actual horse-shoe arch of this doorway is original.

'Abd Ar-Rahman III, An-Nasir (912-961 A.D.) erected a new minaret.

According to Ibn 'Adhari, Al-Hakam (961-976 A.D.) enlarged the mosque for the second time (Pls. 669, 673-681). He added to the southern extrimity 11 aisles, amounting to 95 cubits from north to south, the width being the same as the previous mosque. In 965 A.D., the dome above the Mihrab was finished. The decoration in gold mosaic was begun. The Byzantine emperor sent craftsmen from Constontinople to help, at the request of Al-Hakam. This mosaic decoration still exists. It forms a rectangular frame, in which the Mihrab is set, and two similar panels which frame the doors leading into the rooms to the right and left of it[1].

Round three sides of the panel framing the Mihrab is an inscription in the name of Al-Hakam[2]. The other two panels are dated 354 H. (965 A.D.) by an inscription which frames the arch[3].

Four magnificent columns were placed in the Mihrab in 354 H. (965 A.D.) as is recorded by an inscription carved on the impost blocks of the arch. This Mihrab was lined with marble according to an iscription all round the interior on the cornice of the dado. It was finished in 965 A.D. (354 H.).

In 966 A.D. (354 H.), the old pulpit was set beside the new Mihrab and the old Maqsura was set up.

A new water supply began to work in 967 A.D. (356 H.).

According to Al-Maqqari and Ibn 'Adhari, Al-Mansur enlarged the mosque on the east side in 987/8 A.D. and the addition extended to the whole length of the eastern side of the mosque by adding 8 aisles, each 10 cubits wide. The total width became 230 cubits and the number of aisles 19. The mosque, now, measured 330 cubits x 250 cubits.

(1) Terrace, L'art Hispano Mauresque, Pls. XX, XXI
(2) Ibid, Pl. XIX.
(3) Ibid, Pl. XXI.

# The Great Mosque of Cordova(*)

(Pls. 668-691)

## The History

Spain was conquered by the Arabs in 711 AD. (92 H.) It was ruled by representatives of Umayyad Caliphs of Damascus until the year 750 A.D.

According to Ibn 'Adhari, who quoted Ar-Razi (d. 955/6), Muslims shared a church with the Christians. According to Al-Maqqari, Who quoted Ar-Razi, the church was St. Vincent. However, Gayangos points out that Florey's list of Cordovan churches before the Islamic conquest does not contain a church of that name.

In 755 A.D., 'Abd Ar-Rahman entered Spain and established himself at Cordova in 756 A.D. Because of the discomfort of the mosque, Abd Ar-Rahman bargained with the Christians for the purchase of their half and they agreed. He began the demolition in 169 H. (785/6 A.D.) and finished the building of the new mosque in 170 H. (786/7 A.D.) (Pls. 668, 672). The story of sharing the church etc. seems to be suspected as it is similar to the legend of Damascus Mosque. Even here, we can notice Syrian influence.

According to Al-Maqqari, the number of aisles was at first eleven (Pl. 668), the breadth of the central one being 16 cubits, that of each of the two next east and west 14 cubits, and each of the remaining six 11 cubits. This statement proved to be partly incorrect.

Ibn 'Adhari says that Hisham (788-796 A.D.) added a minaret 40 cubits high. He also erected magnificent basin for ablution (793 A.D.). 'Abd Ar-Rahman II (821-852 A.D.) enlarged the mosque beyond the qibla wall by adding 8 columns to each of the sanctuary aisles in 833 or 848 A.D. (Pl. 669).

The decoration of the building was completed by his son Muhammad (852-886 A.D.). Above the lintel and round the tympanum of the west door (Puerta de San Esteban (Pl. 688) an inscription recording a restoration dated 241 H. (855/6 A.D.). In 250 H. (864/5 A.D.), the

(*) A Seminar at the Courtuald Institute of Art, University of London, 1949.

the first centuries of Islam. It remains a dynastic art at the service of the prince or the rich bourgeoisie and flourished only in the capitals and important towns (Pls. 668-704). It was neither a popular nor a rural art. It is characterized by its plain abstraction, probably due to the Malekite influence, pure decorative spirit in the classic tradition and its beautiful calligraphy (Pls. 681-682). It was a floral art rather than geometric, an art of design rather than colour (Pls. 668-704).

The Umayyad art of Spain formed the basis from which the magnificent Hispano-Mauresque art (Pls. 660-664, 696-701) started its evolution and growth.

# The Umayyad Architecture in Spain[*]

The essential monuments of the Umayyad art in Spain (Pls. 668-704) are the Great Mosque at Cordova (Pls. 668-690) and madinat Az-Zahra' (Pls. 691-695). There are secondary buildings such as the Qasaba at Merida built in 835 by Abd el-Rahman II, Palace of Tarifa by Abd el-Rahman III[1], Bonos de la Encina and the Toledan Mosque of Bab Mardoum which show secondary features of the Umayyad art.

The Umayyad art was in the beginning a continuation of the art of Islamic Syria, where under the Umayyad Caliphs, Islamic art had flourished. At the same time, the Wisigothic art had furnished this first Umayyad art with other things than the decoration. At that time the Abbasid relations were very weak.

With Abd Ar-Rahman III, the Byzantine influence became stronger. Certain details were derived from the Aghlabid monuments. Enamelled mosaic were transported from Constantinople to Zahra' (Pls. 691-695). Texts speak of the arrival of Byzantine mosaists. Moreover Constantinople gave to the Umayyad art a very stylized Flora as well as a clear and vigorous geometric decoration (Pls. 692-695). As a matter of fact, the study of the Umayyad art of the tenth century reveals a new aspect of the Byzantine question in the West.

During the reign of Al-Hakam, the Abbasid influences, which seemed before confined to the minor arts, began to be felt in the monumental art (Pls. 673-686). But the Umayyad art took with certain reserve the Mesopotamian influences which triumphed in the Tulunid art (Pls. 104-123) and which were exercised very intensely in the Fatimid art (Pls. 125-139). Yet, in the Fatimid period, the Hellenistic and Byzantine traditions were generally combined with an Abbasid background.

The art of Umayyad Caliphte in Spain (Pls. 668-704), second to that of Umayyad Syria (Pls. 492-501), is the most Hellenistic of all the arts of

(*) A Seminar at the Courtauld Institute of Art, University of London, 1949.

(1) Terrace, L'art Hispano Mauresque, Pl. XXXII, fig. 28.

al-Hathaly, 'Adiyy ibn al-Riqa', and most important of all, al-Akhtal, were Bedouin. Thus the Umayyads were careful to gain their aim through their residence on the edge of the desert.

We can imagine the pocedure the Umayyads followed in building their palaces on the edge of the desert. First of all, they chose the sites for their residence in the midst of grazing lands regularly sought by the Bedouin at certain times of the year. A preferable place was naturally that where the supporters of the Caliph were usually collected. Qasr al-Tuba, for example, is the central point of the winter camping-grounds of the Bani Sakhr. In the beginning, the palaces were most probably simple and unfortified, especially under powerful rulers like al-Walid I, who undoubtedly built Qusayr 'amra. These small abodes developed later to magnificent palaces in harmony with the great empire. The Caliphs seem to have been very keen to embellish their palaces and decorate them richly, undoubtedly in order to attract their Bedouin supporters by showing their power and richness, as these were the only supports to the Umayyad cause. Again, the palaces were fortified to keep the Caliphs safe from the dynastic rivals and opposition parties. In most cases there was an audience hall where the Caliph used to sit in the alcove at the back and meet his visitors, especially the chiefs of the tribes, and listen to the Bedouin poets.

Finally, we have to keep in mind that as long as the Umayyad Caliphs were able to keep their prestige among the Bedouin and reside in their desert palaces for some time of the year, whence they could organize their power, seek their supporters, make their poetic propaganda and meet their Bedouin agents, they maintained their dynasty; but, once they neglected the source of their power among the Syrian Bedouins and left their desert residences, as in the case of the last Umayyad Caliphs, Yazid III (son of Walid I), and his follower Ibrahim, and the last, Umayyad Caliph, Marwan II, who took up his residence at Harran in Northern Mesopotamia, the Umayyad Caliphate came to an end and with it the period of the ascendancy of the Arabs.

## *Sources*


- Jaussen et Savignac, *Les Chateaux Arabes.*
- Lammens, *Etudes sur les siècles des Omeyyades.*
- K. A. C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, vol.I.
- Sauvaget, *Mosquée Omayyade de Médine.*
- Schlumberger, *Deux fresques Omeyyades.*
- *Ars Islamica*, 1946.

to increase the cultivated land.

In spite of historical and social evidence supporting the previous reasons, they should be discussed. In the first place, some of the writers seem to be rather misled by the anecdotes of *Kitab al-Aghani* - The Book of the Songs - which is always interested in the picturesque and poetical side of the matter, as its name suggests. Again, we must remember that the Umayyads were not nomad A'rabs but urban Arabs from Mecca, and there is certainly a great difference between the Arabs and the A'rabs. Mu'awiya, the first Umayyad Caliph, proved his urban character by living in Damascus to the end of his life. We can add that the fact that the Umayyad Caliphs built richly decorated palaces is against the suggestion of their nomad instinct.

### The real motive behind building palaces in the desert

However we may arrive at a more significant reason if we look at this phenomenon in the light of the predominant historical facts in the Umayyad period. We have to bear in mind the Arabic character of the Umayyad dynasty and its dependence on the Arabs, the continuous civil wars, the opposing parties, its need of the Syrian Bedouins to supply its armies, the employment of the Bedouin poets as propagandists, both to defend its cause and to call for new supporters. All these reasons, which can be summarized in the Umayyad's need of the Bedouin, forced them to establish themselves on the edge of the desert near to the Bedouin. Mu'awiya himself had, most probably, the power of the Bedouin in view when he married from them, and perhaps through his son Yazid, the son of the elegant Badawi aristocrat of the tribe of Kalb, the most powerful tribe in Syria, he was able to establish his dynasty, since we know that he had allegiance sworn to his son during his lifetime. At the death of Mu'awiya and the succession of his son Yazid I in 680 C.E., the civil wars, started with the rising of Husayn ibn 'Ali, then 'Abdullah ibn al-Zubayr, and the *émigrés*, etc. In fact, since that date, the civil wars never came to an end. The Umayyad Caliphs were always fearing Muslim rebels and so they were naturally looking for soldiers among the Syrian Bedouin. As these wars were neither materially nor theoretically profitable wars, the Caliphs would have had difficulty in organizing their armies unless they had established themselves near to the Bedouin. Hence they built their desert palaces from which they organized their troops, made their propaganda and came into close contact with the Bedouin and their chief. There they listened to the Bedouin poets, whom they actually used to defend them and their cause. As a matter of fact, the famous political Umayyad poets, such as the blind Abu 'l-'Abbas, al-Nabigha al-Shaybaani, Abu Sakhr

palaces has secondary doors to the lateral rooms as well.

**The earliest figural scuplture in Islam in the larger type of palaces of Khirbet al-Mafjar (Pls. 476-477), etc.**

Beside their architectural interest, these palaces are very important from the point of view of their decoration. They are richly decorated both in the interior and exterior with various materials, such as stone reliefs, stucco ornaments, mosaics and paintings. For example, the stone triangles which decorated the façade of Mshatta (Pl. 479) are world-famous on account of the beauty of their ornament. Again, the figural representations found at Khirbet al-Mafjar (Pls. 476-477) and Qasr al-Hair al-gharby (488) which most probably date from the Caliphate of Hisham (724-743 C.E.), are the earliest figural sculpture in Islam. Moreover, the paintings of Qusayr 'amra (Pls. 464-474) as well as the two frescoes at Qasr al-Hair al-gharby (Pls. 486-489) represent the beginning of Islamic painting and their discovery gave rise to the dispute on the prohibition of painting in Islam.

However, these palaces in both their architecture and decoration, represent the earliest stage of Islamic art. They not only show the formation of Islamic art and its development during the Umayyad period, but also refer to the relative importance of Classical and Persian contributions to Ummayyad art. We notice, on the whole, that the classical traditions of Syria were predominant throughout the period. Yet other influences began to appear, undoubtedly on account of the system of liturgy practised by the Umayyad Caliphs. The most apparent of the latter was the Persian influence, which had been noticed, however, before Islam and which increased gradually until it dominated other influences by the time of the Abbasids. But although Islamic art borrowed much from other arts in its beginning, it had its own personality which was stamped by the characteristics of the new faith.

**Some considerations as to why the Umayyad Caliphs built their palaces in the Syrian desert**

Having dealt briefly with the artistic and archaeological sides of the typical Umayyad desert palace, we have to discuss the circumstances which called it into being and the purposes it fulfilled. In order to explain the reason why the Umayyad Caliphs resided on the edge of the Syrian desert, where they built these magnificent and costly palaces, some writers emphasized the nomad instinct of the Umayyads, their passion for the camel and its milk, their interest in hunting and their wish to live a life of pleasure. Others refer to the general Islamic policy of *tamsir* or turning deserts into places of habitation. Recently an agricultural reason was mentioned, i.e., the Umayyad effort

**Earliest existing paintings in Islam in the smaller types of palaces of Qusayr 'amra (Pls. 466-474) and Hammam al-Sarakh**

Before we define the typical Umayyad desert palace, we should refer to the smaller ones, i.e., Qusayr 'amra and Hammam al-Sarakh, which may be considered, as we have mentioned above, to represent an early stage, and which later on bacame a part in the typical palace. Each of both palaces consists of two parts: an audience hall and a bath. The audience hall is formed by two transverse arches, which carry three tunnel-vaults. At the back of the hall is a throne recess, flanked by two retiring-rooms. A door in this hall leads into the bath. The latter consists of three rooms: the first is tunnel-vaulted, the second cross-vaulted, and the third domed. Its floor rests on piers, placed close together. The space between them served for the passage of hot air from the furnace, as in the baths of Caracalla at Rome.

Besides the pavement of the rooms of the audience hall of Qusayr 'amra with mosaic, the covering of the vaults with a coating of excellent waterproof cement and the panelling of the lower parts of the walls with slabs of marble, the walls were decorated with frescoes containing human figures and various other scenes. These pictures are actually very important, since they are the earliest existing paintings in Islam. One of these pictures, namely the so-called «Picture of the enemies of Islam» (Pls. 468-469) helps in dating Qusayr 'amra. It contained six figures in two rows one behind the other. The names of four of the persons in Arabic and Greek are still readable. These are Kaisar and Kisra in the front row and Roderic and Negus in the back row. These figures undoubtedly represent the enemies of Islam during the Umayyad period in general and of al-Walid in particular. Thus one can attribute the picture and consequently the whole building to al-Walid's reign between 711 and 715 C.E. On the other hand, Hammam al-Sarakh is probably a little later because its arches are slightly more pointed.

In the larger and more frequent type, the palace shows more advanced conception both in its architecture and decoration. It consists of a nearly-square central court surrounded by four blocks of buildings. It has an enclosing wall flanked by circular or semi-circular towers. It usually has a single entrance opening into an entrance hall leading to the central court. The disposition of the interior is usually symmetrical. The interior is divided into units of apartments each of which generally consists of a long central hall divided into two halves by means of an arch and flanked by four smaller rooms. In some palaces, such as Qasr al-Hair al-gharby (Pls. 484) and Qasr al-Tuba (Pls. 480), the apartment has a single principal entrance, while that in the rest of the

# THE UMAYYAD DESERT PALACES Their Historical Importance and Purposes (Pls. 462 - 488)

**Umayyad palaces are the earliest civil examples of Islamic Art**

On the edge of the Syrian desert stand the remains of magnificent palaces that are attributed by art historians and archaeologists to the Umayyad Caliphs. By their architecture and decorations they represent the earliest civil examples of Islamic art. The certain attributions are those of Qasr al-Hair al-sharqi (Pl. 483) and Qasr al-Hair al-Gharby in Palmyra (Pls. 484-488), Khirbet al-Minya and Khirbet al-Mafjar in Palestine (Pls. 476, 477), Qasr Harana (Pls. 481, 482), Qasr al-Tuba (Pl. 480) and Mshatta in Jordania (Pls. 478, 479). To these, however, are undoubtedly added al-Muwaqqar, Qasr al-abyad, Castellum at Jebel Seis and Qastal. Two other smaller palaces which can be considered as representing an early step in the development of the Umayyad palace type are Qusayr 'amra (Pls. 464-474) and Hammam al-Sarakh (Pls. 475). In fact, the attribution of these palaces to the Umayyad Caliphs on account of the artistic and archaeological evidence, seems to be in harmony with historical information concerning their residence among the Bedouins and the construction of their palaces on the edge of the Syrian desert. We are told, for example, that Yazid I (680-683 C.E.) lived at Hawaareen, north-east of Damascus on the road to Palmyra; that Marwan I (684-685 C.E.) lived with the tribe of Kalb; that 'Abd al-Malik resided for a time of the year in the Jabiya. We are, moreover, informed that Walid I (705-1715 C.E.) lived in Belqa; that Sulayman (715-717 C.E.) held his court in Ramlah, which he had founded; that Yazid II (720-724 C.E.) died at Rusafa, where he had begun to build a palace. Walid II's life was almost entirely connected with the desert. Before his Caliphate he was in the desert for 20 years. During his Caliphate he never lived in a town. He went to Azraq, 12 miles east of Qusayr 'amra, and occupied Qastal. Finally, he was murdered during his stay at Qasr al-Bakhia on the edge of the desert.

(*) The Islamic Review, England, XXXIX, No. 7, July 1951.

# Contents of Volume 2

First Edition 1999

AWRĀQ ŠHARQĪYA

PRINTING - PUBLISHING - DISTRIBUTION

BECHARA EL-KHOURY STREET - TAMARA Bldg. Cable: DISTLEVAN

P.O.Box.: 3031/11 - BEIRUT - LEBANON - PHONE: 656657 - FAX.: - 656658

Dr. HASSAN EL-BASHA
Proffessor of Islamic Art
AT CAIRO UNIVERSITY

# ENCYCLOPEDIA
## OF ISLAMIC ARCHITECTURE, ARTS & ARCHEOLOGY

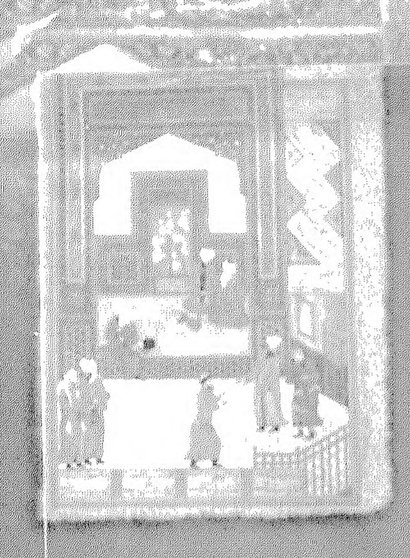
VOLUME 2

AWRĀQ ŠHARQĪYA

يقدم أ. د. حسن الباشا عصارة أبحاثه ودراساته في خمسين سنة كاملة في مجال العمارة والآثار والفنون الإسلامية في هذه الموسوعة. إذ تشمل المجموعة الكاملة لما كتبه، منذ سنة ١٩٥٠، ففيها حوالي مائتي بحث باللغة العربية وخمسين بحثا باللغة الانكليزية تمتد على مساحة زمنية واسعة من عصر ما قبل الإسلام إلى العصر الحديث محتوية على محاور عديدة كالفن الإسلامي عامة، والعمارة الإسلامية في مصر وخارجها (مع ترتيب بحوثها حسب البلدان)، متناولة لمختلف الفنون كالصور الجدارية والمخطوطات، وفنون الخط والتذهيب والتجليد وصولا إلى الزخرفة في السجاد والخزف والزجاج والمسكوكات إلى كثير من المواضيع التي تضمها ثنايا هذه الموسوعة الفريدة.

ومما يزيد من قيمتها العلمية أن أ. د. حسن الباشا يدرس في كل موضوع من مواضيعه تأثيره وتأثره بأوروبا والشرق الأقصى. كما ذيلت الموسوعة بمجلدين خاصين باللوحات والصور التوضيحية ممتدة على فضاء ١٨٥٠ لوحة مرتبة موضوعيا وزمانيا فضلا عن كشافات باللغة العربية والإنجليزية تشتمل على أكثر من ألفي مدخل مرتبة هجائيا..

وتبقى الكلمة مهما طالت لا تفي موسوعة من مجلدات خمس حقها، خاصة إذا كانت ثمرة خمسين سنة من البحث العلمي المتواصل.



Dr. HASSAN EL-BASHA
Proffessor of Islamic Art
AT CAIRO UNIVERSITY

# ENCYCLOPEDIA
## OF ISLAMIC ARCHITECTURE, ARTS & ARCHEOLOGY

VOLUME 2

AWRĀQ ŠARQĪYA